LUIGI FALCHI

Intendimenti sociali di Carlo Goldoni

ROMA
SOCIETÀ EDITRICE DANTE ALIGHIERI
DI ALBRIGHI, SEGATI & C.

1907

I.

Ingiusti giudizi intorno ai sentimenti politico-sociali del Goldoni — Rabany, Galanti, Malamani, Neri, Settembrini, Sismondi, Schlegel, V. Lee, Petrocchi, Ortiz, P. Ferrari — Studi intorno al teatro liberale del 700, di E. Masi e di G. Mazzoni — Contraddizione dei critici — Goldoni e Kotzebue.

Veramente ingiusti sono stati verso il Goldoni tutti i critici dell'opera di lui: i pochi, tra essi, che non tralasciarono di ricercare quali fossero i sentimenti politici e sociali dello scrittore veneziano, fecero, intorno a questi sentimenti, affermazioni non corrispondenti al vero.

Il francese Rabany e il Galanti, autori delle opere critiche meno frammentarie intorno al Goldoni, trascurarono la indagine intorno al modo e alla misura con cui Carlo Goldoni partecipò al sentimento degli uomini del secolo XVIII (1). Il Rabany, nel principio della sua opera, ammise nel Goldoni sentimenti filantropici derivati dalle dottrine del 700; ma questa affermazione non sufficiente a significare tutto lo spirito liberale del Goldoni, è, come diremo più innanzi, smentita da numerose e più precise affermazioni dello stesso Rabany. Il Galanti, nella sua opera di critica alquanto esteriore, più biografica che artistica e filosofica, si limita a ricercare quale sia il posto spettante al Goldoni nella non povera e non ingloriosa storia del nostro teatro comico.

Gli autori di scritture critiche particolari intorno all' opera goldoniana furono, spesso, più ingiusti: in molte di queste scrit-

(1) C. Rabany: *Carlo Goldoni, le théâtre et la vie en Italie au XVIII siecle.* Paris, 1896 — F. Galanti: *Carlo Goldoni e Venezia nel secolo XVIII.* Padova 1882.

ture, il Goldoni è, per ciò che riguarda i suoi sentimenti politici e sociali, perfino calunniato. Fu il Goldoni rappresentato come un cortigiano di re straniero (1): fu descritto come un poliziotto vigile esploratore delle orme di un pretendente al trono di un regno lontano (2): fu giudicato inclinato e adatto solamente a dipingere la umana vigliaccheria (3): di lui si affermò che non seppe ritrarre altro ambiente che quello familiare, e che la famiglia da lui rappresentata è una piccola mostruosa signorìa in cui il padre è un tiranno puritano e intollerabile (4). Tutti i critici, insomma, si accordano nell'affermare o nel sottointendere che il Goldoni « non volle vedere e finì poi a saper vedere solamente in parte, il presente, come gli manca per lo più l'intuizione discreta dell'avvenire; perciò, arrivò vecchio passeggiando sopra il vulcano della rivoluzione, senza sospettarla (5) ».

Recentemente, la vecchia affermazione di Carlo Gozzi (6) intorno alla scarsa coltura del Goldoni, ripetuta da altri più volte, è stata confermata e illustrata. La signora Ortiz che si assunse di dimostrare, nel giornale degli eruditi italiani (7), la crassa ignoranza di Carlo Goldoni, è certamente fornita di coltura vastissima. Fa perciò meraviglia che quella dotta signora abbia scritte queste pagine, le quali non mostrano la cognizione completa degli elementi costitutivi della cultura di un artista in generale e di quella del Goldoni in particolare.

A divulgare la opinione che il Goldoni, o per la mancanza di cultura che gli impedisse l'intendimento e la giusta valutazione dei fatti umani o per deficenza di sentimento, fosse come

---

(1) VITTORIO MALAMANI: *Nuovi appunti e curiosità goldoniane.* Venezia, Tip. dell'Ancora, 1877.

(2) A. NERI: In *Giornale storico della letter. ital.*, III, p. 130 e seg.

(3) Si accordano, in questa accusa al Goldoni, il Settembrini (*Lezioni di letter.*, Napoli, 1887, vol. III, p. 164) e il Sismondi de Sismonde, *Della letter. ital.* Milano, Silvestri, 1820 vol. II, p. 133. Anche lo Schlegel, nel suo *Corso di lett. dram.*, giudica l'osservazione goldoniana molto superficiale e ristretta nei più comuni fatti della vita giornaliera. Di simili giudizî d'altri autori mi dovrò occupare più innanzi.

(4) V. LEE, *Il settecento in Italia,* Milano, Dumolard, 1882. vol. II, p. 231 e segg.

(5) P. PETROCCHI, *Carlo Goldoni e la Commedia,* discorso storico-critico, Milano, Vallardi, p. 168.

(6) *Memorie inutili*, parte I. cap. XXXIII e XXXIV.

(7) *Giornale storico della lett. ital.*, XLVIII, p. 70 e segg.

un uomo sperduto nella età sua, contribuì non poco la popolare comedia di Paolo Ferrari. Nella quale il Goldoni è rappresentato non d'altro curante che del suo benessere materiale. Un solo accenno a cose politiche, contenuto in questa comedia, non è tale che possa svelare alcuna inclinazione dell'anima goldoniana (1).

L'ingiustizia della critica verso il Goldoni apparisce più grave, se si pensi che non mancarono, tra noi, studiosi i quali degli autori teatrali del secolo XVIII ricercarono i sentimenti sociali con grande diligenza. Ricordo due di questi studiosi, tra tutti più notevoli: il Mazzoni ed il Masi. Per gli studi di Ernesto Masi, l'opera del Goldoni è come respinta in un tempo assai remoto da quello in cui fu compiuta. Il Masi, studiando il teatro giacobino italiano e il dramma lacrimoso, accenna, è vero, alla possibilità di riscontrare « il fine sociale », quale potrebbe assegnarsi ai drammi del Diderot e del Mercier, nella *Putta onorata* e nella *Buona Mugèr* del Goldoni, « poema popolare d'amore e di sacrifizio, vero dramma della povertà onesta, che resiste alle seduzioni della ricchezza (2) ». Ma questo unico cenno fugace, imposto dalla troppo chiara evidenza del vero, s'incontra accanto al ricordo che il Goldoni si vantava — e più innanzi noi diremo perchè — della trovata della nobile origine di Pamela. In modo che il Goldoni resta non solo lontanissimo dalla tragedia republicana dell' Alfieri e dalle comedie del tipo del *Ballo del Papa*, ma resta anche molto al di là dello stesso dramma lacrimoso. Il Mazzoni esaminò le manifestazioni del teatro francese più vicine allo scoppio della rivoluzione (3). Certo, le opere del Beaumarchais, di G. M. Chenier, del Monvel, del Marechal hanno un proprio carattere così violento che non pare possibile, a chi osservi frettolosamente, un avvicinamento di esse alle scritture goldoniane. Se però si pensa che la violenza è un

---

(1) Quest'unico accenno consiste in una insinuazione di Zigo. L'implacabile nemico del Goldoni cerca di far giungere agli orecchi sospettosi dei componenti il Tribunale supremo l'accusa che il Goldoni abbia, per mezzo di un'allegoria, affermato « essere la patria in pericolo ». L'accusa è però subito dimostrata calunniosa. E il Goldoni può tranquillamente continuare a farsi servire il vin di Cipro da Corallina e a ridere dei corteggiatori di sua moglie.

(2) Masi: *Sulla stor. del teatro it. nel sec. XVIII*, Sansoni, 1891, p. 302. Il Masi fu più giusto, come si dirà, in altri suoi studi.

(3) Mazzoni: *Il teatro della rivoluzione*, Bologna, Zanichelli 1894.

carattere accidentale derivato alla letteratura drammatica francese dalle discussioni dei *clubs* giacobini e che la vera sostanza della nuova produzione teatrale del secolo XVIII consisteva, come bene il De Sanctis affermò, « nella legge di natura in contrasto colla legge scritta, nella proclamazione sotto tutte le forme dei diritti dell'uomo di rimpetto alla società che li violava » (1), si deve ammettere che il teatro giacobino e liberale di Francia e d'Italia non è diviso dal teatro goldoniano per un abisso così profondo che non si possa colmare dall'indagine critica.

É evidente la contraddizione in cui è finora rimasta la critica goldoniana. Uno scrittore veramente grande non può essere considerato indipendentemente dalle condizioni e dai sentimenti degli uomini del suo secolo. Nella produzione di un secolo, le relazioni tra le varie manifestazioni sentimentali e intellettuali sono così frequenti e così strette, che non si possono escludere dall'opera di uno scrittore i caratteri principali della complessiva produzione del suo tempo senza pôrre quello scrittore in un livello inferiore a quello della comune mentalità. O partecipanti e alimentanti le nuove idee o ad esse reagenti, tutti gli scrittori insigni, artisti o filosofi, sono uomini del loro secolo. Mediocri o nulli sono quelli scrittori nei quali non perdurino, come in cime ancora non sommerse, idee antiche o in cui non risplendano, come in forme meglio adatte ad accoglierne e rimandarne intorno la luce, le idee nuove. Orbene, in questa contraddizione cadono i critici dell'opera goldoniana : essi affermano la grandezza di Carlo Goldoni — attestata anche dal considerevole e sempre crescente numero di studi intorno all'opera di lui — e, nel tempo stesso, negano al Goldoni, che visse in un secolo in cui ogni questione, fin quella aridissima della lingua italiana, si avvivò di elementi filosofici nuovi, e in cui gli stessi sovrani e i ministri dei re erano animati dal desiderio di cose nuove, la intuizione, anche ristretta, delle condizioni del suo secolo. Se la grandezza del Goldoni dovesse consistere soltanto nella forma esterna della sua opera, cioè nel tipo della comedia goldoniana, indipendentemente dal contenuto umano di quell'opera, il Goldoni meriterebbe fama e onore minori di quelli che

---

(1) *Storia della letteratura italiana* Vol. II, p. 377.

gli sono universalmente concessi: chè la comedia goldoniana non é, nella nostra letteratura teatrale, non povera di notevoli opere puramente letterarie, più notevole per i suoi elementi formali e per la sua apparenza esteriore che per il suo contenuto, veramente tratto dalla vita degli uomini del 700, epperò contrastante con lo scarso contenuto della comedia dell'arte e con quello, forse anche più scarso, delle comedie di tipo classico.

Ho osservato essere una prova che il contenuto delle comedie goldoniane non è così lontano, come si afferma, dal complessivo sentimento della nuova umanità, la grande popolarità del Goldoni e il numero considerevole, e sempre crescente, degli studì intorno all'opera di lui. Il formarsi e lo svilupparsi della fama d'un autore teatrale non costituiscono un fenomeno indipendente da relazioni tra il sentimento di quell'autore e il sentimento delle generazioni che lo ricordano e lo onorano. La copiosissima opera goldoniana e alcune semplici verità morali, proprie di ogni popolo e di ogni tempo, in quell'opera espresse, non bastano a spiegare la gloria del Goldoni; la quale par che ogni giorno si accresca di fronde robuste e ben verdi. Le semplici verità sono sufficienti per l'arte dei sommi, di Dante, di Shakespeare, di Goethe: non basterebbero a dar vita eterna alle opere del Goldoni o dell'Alfieri o di Schiller. Quanto all'abbondante produzione artistica del Goldoni, è facile osservare che autori teatrali non meno operosi di lui e ai quali, nel tempo loro, furono concessi onori non minori di quelli concessi a lui vivente, sono stati, in più breve tempo di quel che ci divide dal 1793, quasi del tutto dimenticati. Viene spontaneo il ricordo di Augusto Federico Kotzebue. Delle opere teatrali di questo scrittore sono state fatte due edizioni (1), l'una in quarantaquattro e l'altra in quaranta volumi, contenenti circa duecentoventi opere. La fama, della quale, in vita, godette Kotzebue, fu veramente grande: il Goethe, prima e dopo le liti di Weimar, lo ammirò, e lo Schiller, per la rappresentazione di *Vallenstein* in Vienna, rivolgeva a lui, come a un maestro, la preghiera di modificare ciò che non gli paresse compatibile con la severa esigenza della

(1) *August von Kotzebue's saemmtliche dramatische Werke*, Leipzig, 1827-29. — *Theater von August von Kotzebue*, Wien-Leipzig, 1841.

censura. Oggi, dell'opera di quello scrittore, in Austria e in Germania, solo si ricordano due o tre drammi, e della vita di lui si ricorda appena che essa fu troncata nel 1819 dal pugnale d'uno studente, che credette di uccidere il campione delle idee reazionarie sprigionatesi in Europa dal Congresso di Vienna. Il peccato di pensiero e di sentimento, per il quale morì malamente Kotzebue, era, come un male occulto, nell'opera di lui; e anch'essa, poco dopo il suo autore, presto consunta, è morta.

Proprio, dunque, la comedia goldoniana sta, per il suo contenuto, con la volgare comedia delle piazze, e con la fredda comedia d'imitazione, immemore dei diritti e dei doveri umani, (da tutti, nel 700, conosciuti e discussi) appartata, chiusa ai fremiti della nuova anima sociale?

II.

« Opere drammatiche giocose » del Goldoni — « I portentosi effetti della Madre Natura » — « Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno » — « La unzione del reale profeta Davidde », oratorio — « Statira » — Perchè non si sia tenuto conto, nel giudicare i sentimenti del Goldoni, delle « opere drammatiche giocose ».

Un breve esame della parte più umile della produzione goldoniana sarà utile introduzione all'esame delle manifestazioni artistiche superiori del Goldoni e di altri scrittori del 700. Questa più umile produzione, che si può considerare come il sostrato del pensiero dello scrittore, consiste in quelle *Opere drammatiche giocose* (1), le quali, assolutamente prive di valore artistico, sono quasi dimenticate dagli studiosi dell'opera goldoniana. Sono, questi drammi giocosi, nella trama quasi sempre volgaruccia e per gli argomenti spesso plebei, una derivazione dalle comedie di piazza, e nella loro struttura metrica si sente come una pallida risonanza del melodramma allora trionfante su tutte le scene. Lo scarso valore artistico di questi *drammi giocosi* non diminuisce la loro importanza di documenti del sentimento dello scrittore: questo sentimento fluisce naturalmente, insieme alla materia quasi grezza, nella semplice, scorrevole, spesso perfin non corretta verseggiatura.

Uno di questi drammi giocosi s'intitola *I portentosi effetti della Madre Natura*. L'argomento è semplice come l'intendimento del poeta. Celidoro, principe di Maiorca, è stato dall'usurpatore Ruggero rinchiuso in un'antica torre, che s'alza sur una collina

(1) Venezia, MDCCLXX; presso Augusto Savioli, in sette volumi.

intorno alla quale si svolge la semplice, ingenua vita dei pastori. Celidoro, cresciuto nella solitudine della sua prigione, non ha altre conoscenze all'infuori di quella di un vecchio pastore, custode della torre, e di quelle, ancora non chiare, che la madre Natura gli sussurra nell'anima attenta. Il custode della torre freme di rabbia per la crudeltà del tiranno:

> Misera umanità! senza sua colpa
> è quel meschino in prigionia tenuto
> per cagion d'un tiranno.....

Un fulmine cade sulla torre e ne precipita una parte: il prigioniero è così, finalmente, liberato, egli che, per lunghi anni,

> leggea sol qualche libro, e allora quando
> sentia le donne mentovar, pareva
> rallegrato il suo cor dalla lettura
> per opra della gran Madre Natura.

Celidoro, tornato alla libera vita, s'innamora di tutte le donne che incontra; e dalla sua ignoranza delle leggi, che vietano di sposare più di una donna, derivano alcune scene comiche, sotto alle quali non è impossibile sentire come un'aspirazione alla libertà dell'amore. Intanto, l'usurpatore Ruggiero tende insidie al rivale ingenuo. Questi è sul punto di essere ucciso, quando Dorina, una pastorella che non sa di essere sorella di Celidoro, lo riscuote dal sonno e lo salva. Celimone, che sa quello che gli altri ignorano, osserva, intorno a quell'aiuto fraterno, tra sè:

> Tutt'opra della gran Madre Natura!

La tesi, che la natura vince ogni violenza, è posta, in questi tre atti, diritta ed anche troppo chiara. Si potrebbe dire che l'avvocato Goldoni ha prevenuto tutte le obbiezioni di presunti avversari: tanto lo svolgimento della tesi è ampio e fatto abilmente. Dopo aver rilevato i *moti naturali* dell'animo umano, rimaneva — per compiere la trattazione della tesi, cara agli uomini del secolo XVIII — che il Goldoni dicesse qualche cosa del potere regio rispetto alla Natura. E, con prudenza che non toglie chiarezza, egli nega la naturalità di quel potere, facendo

parlare il re Celidoro con la pastorella Cetronella, della quale è innamorato.

> Cetr. — Ma se Principe siete
> ed io son pastorella...
> Cel. — Basta che mi piacete, e siete bella
> Cetr. — Non ho dote
> Cel. — Che dote?
> La Natura ci ha fatti tutti eguali.

Nell'ultima scena, questo re alla stessa pastorella dice:

> Eh la Natura insegna
> che tutti siamo fatti di una pasta...

E questo re piglia così poco sul serio il suo potere che, potendo esercitarlo solo, preferisce dividerlo con l'usurpatore e con la moglie di lui.

> Sì, mi muovo a pietà, liberi siete.
> Quella parte godrete
> che bagna il mar verso il Levante. Io voglio
> temprar tanta sciagura,
> spingendomi a ciò far sol la Natura.

Povero potere regio, ridotto ad argomento di operetta e diviso con le pastorelle e con i ladri! Evidentemente, la mente di chi concepiva queste scene non era ingombra di quei pregiudizii intorno alla sacra, regale autorità, i quali, poco tempo avanti, erano stati dogmi nella mente e nella dottrina del Bossuet.

Altre non meno esplicite dichiarazioni contiene il dramma giocoso intitolato *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno.* La scena è posta, anche in questo dramma, nel palazzo di un re e nella campagna che lo circonda, due luoghi opposti corrispondenti ai due sentimenti contrarii dai quali il dramma giocoso è animato. Il Goldoni premette al dramma la dichiarazione che egli ha trascurato le inezie e le puerilità dei poeti a lui anteriori che trattarono dei tre popolari personaggi, e che in luogo di esse ha aggiunto altre osservazioni ricavate « dal testo della mia testa ». Questa parte propria della invenzione goldoniana consiste, più che in altro, in certo spirito politico mescolato alle ridicolaggini del dramma. Il personaggio che innanzi al re, desideroso

di togliere Menghina a Bertoldino, sostiene i diritti del popolo, è Bertoldo, il meno mentalmente deficiente della contadinesca famiglia. Bertoldo al re, che dei suoi diritti e del suo potere ha un concetto esagerato, dice:

> Signor, vi parlo schietto;
> tutti nudi siam nati,
> tutti nudi morremo.
> Levatevi il vestito inargentato,
> e vedrete che pari è il nostro stato.

Il re si duole di questa libertà di parlare, e Bertoldo ribatte:

> A me la lingua
> Per libero parlar formò natura.
> So che sincerità fra voi non s'usa
> che dalla Corte esclusa
> la bella verità sen va raminga.
> So che convien che finga
> chi grazie vuol sperar dal suo sovrano.
> So che l'uomo dabben fatica invano.

Il re cerca di acquistarsi, per mezzo di favori, il silenzio di un uomo così risoluto a rimanere libero; e Bertoldo rifiuta la offerta regale, osservando che la sua presenza nella corte sarebbe pericolosa per il re e per i cortigiani: egli « col suo capo tondo » farebbe conoscere al mondo tutti i vizi della corte:

> . . . . segrete trame,
> maldicenze pungenti,
> calunnie, tradimenti,
> sdegni, amori, rapine e crudeltà...

Possiamo tralasciare le altre affermazioni di Bertoldo, non meno audaci, perchè dalle parole riportate si può senz'altro concludere che, secondo Bertoldo, non solo i re non hanno quella divina origine per la quale essi hanno creduto di potersi sovrapporre agli altri uomini, ma pessimamente fanno uso dell'usurpato potere. Gli sciocchi, cioè gli altri personaggi del dramma, credono giusto e legittimo il potere dei re; e l'ingenua Menghina può credere di essersi nobilitata diventando favorita del

re e può vantare a Bertoldino, non ancora del tutto rassegnato, la propria cultura:

> Io so quel che costumano
> le donne di città.
> Due cicisbei le servono,
> un qua, l'altro di là.
> La testa sempre in giro;
> qua un vezzo, là un sospiro.

Le parole degli sciocchi servono a rendere più efficace la forte e libera parola che, intanto, è partita dalla scena cercando il cuore degli ascoltatori.

Si potrebbe opporre a queste manifestazioni di sentimento antiregio soltanto un oratorio, diviso in due parti, intitolato *La unzione del reale profeta Davidde*, pubblicato dal Goldoni nel 1759 (1). Parrebbe, più dal titolo che dal contenuto di queste non belle scene, che l'unzione del profeta Samuele fosse, per il Goldoni, sufficiente giustificazione del potere regale di David. Il vero è che quest'oratorio — scritto per il cardinale Gioachino Portocarrero che fu largo di ogni cortesia col Goldoni, nel tempo che questi visse in Roma — rappresenta uno sforzo mal riuscito per cantare l'unzione di un re, e nel medesimo tempo, per manifestare sentimenti religiosi. La ragione della scrittura — di far cioè una manifestazione di riconoscenza — è chiaramente dichiarata nella lettera dedicatoria al cardinale, la quale precede l'oratorio. Dello sforzo che il Goldoni fece, nel piegare i suoi versi a sentimenti non suoi, è prova, oltre il contenuto della scrittura, questa dichiarazione dello scrittore: « Dello stile con cui « l'opera è scritta, non parlo. Ciascuno lo conosce bastante- « mente, e sa che io non soglio alzarmi più di così. L'ho fatto « per ubbidire.... » (2). In queste scene, invano si cercherebbe una preghiera, una espressione di sentimento religioso sincera ed intensa. I figlioli d'Isai sono uomini ambiziosi, avidi di domi-

---

(1) Venezia, appresso Francesco Pitteri, MDCCLIX.
(2) Id. p. II.

nio. Uno di essi, Abinador, al profeta, che chiamò al trono David, parla con notevole franchezza: Davide, dice:

Tu chiami al trono, e dubitar non voglio
che privato interesse
t'animi a suo favor. Vanti col cielo
secreta intelligenza...
Ciò sarà, non lo nego...
Ma se David soggiace
al destin dei mortali... e me volessi
antepor nella scelta, io ti prometto
premio all'opra condegno:
meco a parte sarai di questo regno.

E Samuele osserva, molto fiaccamente:

Scorgo in te il rio costume
d'incredulo protervo
che per franco seguir lo stil non saggio
nega alla Fede il doveroso omaggio.

Nè questo Abinador, che tra tutti i personaggi senza anima di quest'oratorio, è il meno scialbo e meno fastidioso, ha maggior fede in Dio stesso. Poichè gli han detto che Iddio vince gli eserciti, egli osserva con certa ironia:

Se dio soltanto
deve operar coi suoi prodigi ignoti,
a lui mando dal cor sospiri e voti.

E pigramente resta lontano dal campo, attendendo che David sia sconfitto.

Lo stesso Samuele è in quest'oratorio un uomo comune: apparisce, anzi, alquanto ridicolo nelle sue elevazioni fino al Dio che egli deve rivelare.

Tra tutti i drammi giocosi, uno solo, quello intitolato *Statira*, può parere non severo alle pretese di superiorità sul genere umano accampate dai re. Ma, se ben si guarda, questa superiorità viene distrutta, oltre che dalla soluzione del dramma, dalle stesse affermazioni di personaggi regali. Statira, la vedova imperatrice è innammorata di Arbace che il morto imperatore destinò sposo alla figlia Rosane. Questa è, a sua volta, amante riamata di Learco. Arbace nasconde nel suo cuore l'affetto per l'imperatrice Statira. Il giuoco di queste passioni non sarebbe pos-

sibile in mezzo alla comune umanità, perchè, essendo le anime dei personaggi disposte l'una verso l'altra in modo che tutte potrebbero essere felici, facilmente a questa felicità dovrebbero giungere. Si tratta però di personaggi regali, fuori quindi delle comuni leggi di natura: perciò, è possibile che si imbastisca un dramma in tre atti. Statira dice a Rosane:

Se mai Learco
ch'io testè vidi sospirando e solo
dal tuo fianco partir, se mai foss'egli
la tua fiamma, Rosane, amalo; è degno
il prence del tuo amor.

E Rosane, poco ragionevolmente, sebbene, forse, molto regalmente, risponde:

Ma quel che mi destina
lo sposo è il genitore,
ch'io serbo ognor presente
vivo nella mia mente.

E più innanzi alle insistenti indagini di Statira, Rosane di nuovo osserva:

No, regina, non serbo
il cor sì poco dell'onor geloso
che scegliere lo sposo
col consiglio vogl'io
del proprio affetto.

Anche Arbace è un personaggio così regalmente innaturale che, potendo correr diritto alla sua felicità, preferisce perdersi in vani e sciocchi lamenti.

Ma qual legge tiranna
della natura, e di ragion nemica
a che del nostro cuore
altri disponga e non comandi amore?
. . . .
Invidiar costretto sono
il destin di quelle belve
che contente in fra le selve
solo amor guidando va.

Il concetto fondamentale del dramma è dunque che

. . . d'alme volgari
solo è pronubo amor.

Senonchè la natura è più forte di tutte le finzioni con cui si tenta di sopraffarla. I reali personaggi del dramma, in fine, si uniscono secondo le loro naturali inclinazioni; ed il coro conclude il dramma, cantando:

> Forma i nodi il Dio d'amore;
> vuol dispor del nostro cuore
> la sovrana autorità.

Ma « ad amore », che è la natura stessa,

> invan contende
> l'orgogliosa umanità.

Se non si sapesse che questi drammi giocosi sono stati scritti da Carlo Goldoni, i critici della produzione drammatica del secolo XVIII li ricorderebbero come documenti importantissimi della penetrazione delle nuove idee intorno ai diritti umani nell'arte teatrale, che è il genere d' arte più adatto ad accogliere e a rimandare intorno le idee dei popoli (1). Invero, la complessiva opera teatrale, giacobina e liberale, d'Italia e di Francia, esaminata dagli studiosi ricordati nel precedente capitolo, non è più antica di questi drammi goldoniani, i quali appartengono alla produzione letteraria della prima metà del 700. Nè, d'altra parte, in quelle popolari rappresentazioni, nelle quali si vide, e giustamente, l'espressione del sentimento del popolo nuovo, si riscontrano pregi artistici maggiori di quello modestissimo proprio di questi drammi giocosi. Ai quali non si è concessa, secondo me, la considerazione ad essi dovuta, come a documenti di sentimento sociale, perchè, essendo essi produzione di Carlo Goldoni, parvero immeritevoli che in essi si cercasse il pensiero e il sentimento del grande scrittore. Il vero è però questo: che questi drammi contengono, schietto e abbondante, il sentimento del Goldoni. Questo sentimento non si muta nelle comedie; ma, in queste, essendo l'intendimento dell'autore principalmente artistico, quel sentimento si attenua, si affina, si diffonde, come un elemento fondamentale, nella serena considerazione e rappresentazione degli avvenimenti e de' caratteri umani.

---

(1) Si è, invece, reso giustizia a un libretto per musica composto dal Goldoni. Cfr. Maddalena, *Un libretto del Goldoni: la Contessina*, Trieste, Amati, 1897.

III.

Il teatro comico e i comediografi del 700 — Superficialità della cultura filosofica in Francia e in Italia — Le dottrine liberali dei comediografi — Contraddizioni significanti la poca sincerità delle opinioni — Eccessiva severità della censura — Contraddizioni nelle comedie dell'Alfieri — Il Federici e l'Avelloni sostenitori di contrarie dottrine politico-sociali — Carlo Gozzi *retrivo*.

I. — Per poter intendere giustamente lo spirito innovatore del Goldoni, bisogna considerare il Goldoni e la sua opera in relazione con gli altri autori comici del 700 e con la loro produzione.

Non è necessario ripetere qui come il Goldoni pensasse e compisse la riforma del nostro teatro comico. Non credo però inutile rilevare che degli altri numerosi comediografi del 700 nessuno mostrò d'accorgersi delle tristi condizioni in cui versava il teatro comico. Quelli, di quei comediografi, che, nelle loro comedie, mostrarono d'interessarsi dell'arte teatrale del loro tempo, giudicarono degno delle cure degli uomini d'ingegno il solo melodramma! Dissero spesso cose giuste (1); ma erano cose

(1) Il Sografi, nella comedia *Le convenienze teatrali*, alzò lamenti sulla sorte del teatro d'opera. La signora Daria, prima donna, accompagnata da Procolo, marito imbecille, e dal conte Lulli, fa riformare secondo il capriccio suo e del marito, che era, un mese prima, uno sguattero, la poesia dal Metastasio. Per adattare la poesia metastasiana, l'impresario si serve di un calzolaio. Anche l'Albergati, nella comedia *Il Ciarlator maldicente*, rilevò le tristi condizioni del teatro d'opera e, a proposito delle relazioni tra la poesia e la musica, fece osservazioni che — sebbene il Masi non le abbia rilevate — anticipano d'un secolo le osservazioni che il Wagner fece in *Opera e dramma* (Torino, Bocca, 1896). L'Albergati, tra molte altre cose, osserva : « Qual'è quel virtuoso che non gli dia l'animo di metter sopra d'una farfalla la musica che fu scritta sopra d'una tempesta o sopra d'un agnellino la musica che prima esprimeva un rinoceronte ? »

estranee all'arte loro, la quale, insidiata dalla ancora accreditatissima *commedia dell'arte*, versava — essa che aveva tradizioni assai più belle (1) — in condizioni assai peggiori di quelle in cui comodamente canticchiava le sue arie il melodramma. Ben altra anima d'artista e di riformatore ebbe il Goldoni; il quale, in tutte implicitamente e in parecchie sue comedie esplicitamente, come più innanzi si vedrà, dimostrò quanto le sorti dell'arte comica e degli stessi attori gli stessero a cuore.

II. — Sperare di trovare nei comediografi del 700, meno in quelli che coltivarono deliberatamente il genere declamatorio o filantropico, traccie chiare e frequenti delle nuove idealità non si può da chi non dimentichi le condizioni degli spiriti italiani nella prima metà del 700. E' vero che il D'Alembert, nella prefazione al settimo volume dell'*Enciclopedia*, affermava, nel 1759, che il pubblico intellettuale d'Europa amava le nuove dottrine liberali. Ma è anche vero che di quelle dottrine, esse stesse non profonde, si aveva una conoscenza superficiale, non si sospettavano neppure le origini remote nè le radicali conseguenze future. Lo Schlosser spiega come la letteratura filosofica francese del secolo XVIII non assalisse direttamente la monarchia, contentandosi di creare tipi astratti e universali dei quali i principi stessi non s'impaurivano : i Persiani del Montesquieu e i Babilonesi e gli Indiani del Voltaire venivan giudicati come gente lontanissima dai buoni sudditi del re di Francia (2). Vero è però che la poca profondità delle nuove dottrine politico-sociali era compensata, come dimostrarono il Tocqueville, nell'*Ancien Regime e la Revoluzion*, e il Taine, nelle *Origines de la France contemporaine*, dalla loro grande estensione, per la quale lo spirito delle questioni sulle origini delle società, sui diritti dei cittadini, sulle loro relazioni, sulla natura e sulle conseguenze delle consuetudini, penetrava in ogni manifestazione di pensiero e di sentimento. Coloro poi che attendevano alla divulgazione di quelle dottrine

(1) Salvator Rosa (*Satire*, Firenze, Barbera, 1860, p. 10) aveva scritto della poesia per musica:

> Musica, fregio vil d'anima bassa,
> salsa dei lupanari...

(2) Schlosser, *Histoire des Revolutions politiques et littéraires de l'Europe au XVIII siécle* (trad. dal tedesco), Paris, 1852, t. 1., l. 1. p. 127.

le spogliavano d'ogni elemento che potesse parere ingombrante, cercavano di dare ad esse la leggerezza necessaria al volo distruggitore. Il Baretti, che fu una delle menti più acute del 700, non senza qualche ragione osservava:

Le dotte dame, i sapienti signori
non solo si vergognan se non hanno
francesi i parrucchieri ed i sartori;

ma non leggon mai altro in tutto l'anno
se non romanzi e frottole e novelle
venuti d'oltramonti col malanno,

che hanno legature molto belle
e non contengon nulla: la dottrina
te la sbucciano solo in pelle in pelle (1).

In queste condizioni della cultura italiana, le traccie delle nuove dottrine nella comedia non potevano non essere superficiali. Quelli autori comici, che non erano sommi, non ebbero la serena superiorità sui travagli dei popoli, per la quale il solo Goethe potè rimanere quasi estraneo alle contingenze politiche del suo secolo e potè, per le sue universali, umane intuizioni, essere poeta d'ogni tempo e d'ogni gente; e neppure ebbero anime così forti che potessero imprimere nelle loro scritture quelle ampie traccie sentimentali che rendono eccellenti le opere dello Schiller, dell'Alfieri, del Goldoni e del Parini. La dottrina liberale nelle commedie del 700 è piuttosto una superficiale sovrapposizione dall'esterno che una naturale, viva manifestazione di

(1) *Raccolta di poesie satiriche del sec. XVIII,* « Società dei classici ital. », 1827, p. 201. E questa osservazione confermò il Parini. Il quale non si doleva soltanto che l'idioma francese avesse avvilito l'idioma in cui furon dettate le lodi di Laura: anche del contenuto delle dottrine enciclopediche giudicava sfavorevolmente. Al Voltaire, che era l'autore francese più popolare, si rivolgeva dicendo:

E sei maestro
di coloro che mostran di sapere.

E di Enrico IV, l'eroe della *Henriade,* scriveva:

Non peranco abbatte
l'italian Goffredo, ardito scoglio
contro a la Senna d'ogni vanto altera.
Mattino, v. 672-678.

In questi versi del Parini non è assente una mal celata avversione a molte novità politico-sociali: del che dovremo riparlare.

spiriti conturbati. Come negli stanzini della teletta la cipria cadeva dall'alto, lievemente, a imbiancare, sul capo dei signori, le ben curate parrucche; così sulle anime, non eccelse e neppur del tutto chiuse alle influenze intellettuali della loro età, si spargevano, senza inciderle e senza penetrarle, i principî delle nuove dottrine. Le comedie del Gigli, del Pepoli, dell'Albergati, del Sografi — per ricordar solo le commedie più vicine al tipo goldoniano — dimostrano chiaramente ciò. In esse, le cameriere — assai diverse però, come vedremo, delle cameriere del Goldoni — discutono dei loro diritti; qualche personaggio di nobile ha atteggiamenti di filantropo difensore di deboli; le imposture degli uomini di chiesa, secondo la nostra tradizione boccaccesca e machiavellica, sono poste a nudo; le dame mostrano di conoscere qualche libro di Voltaire, di Mirabeau, di Rousseau; il cicisbeo è dileggiato; sono svelate le debolezze dei cavalieri e delle dame, di quei cavalieri e di quelle dame che non pagano i debiti, dormono in talami adulterati, e pur sono gelosissimi della loro buona fama che fanno consistere nell'abile maneggio delle spade e nelle accurate pettinature.

Tutto ciò s'incontra nelle comedie di questi scrittori; ma le debolezze non paiono odiose; i piccoli e i grandi intrighi hanno sempre buon fine, e mai il principio d'autorità è, nonchè negato, neppur discusso. Questi scrittori non mostrano di dubitare che non siano legittime le basi della società feudale.

Né mancano contraddizioni aperte, in una stessa comedia, dei principî liberali debolmente affermati. Basti ricordare quell'unico atto, notevolissimo per il corretto svolgimento delle scene e per l'efficacia del dialogo, intitolato *Le Convulsioni*, dell' Albergati. Nella prima scena è rappresentata, con pariniana incisione, una donna superba e malata che scaccia i creditori e il medico, onesto e valente, che osa presentarsi a lei senza profumi e senza le consuete cerimonie. L' arrivo d' un creditore, ch' ella da più giorni rimanda al marito e il marito a lei, le procura uno svenimento. Riavendosi, ella chiede al servo: « Quel birbante è partito? » « Vuol dire quel creditore?... E' partito è tornerà domani ». In questo stesso unico atto, nella scena ottava e diciesettesima, sono giudicati « libri perversi », libri « fatti per teste di sguaiati serventi e per anime corrotte di femmine » il

Candido del Voltaire, la *Nuova Eloisa* del Rousseau e il *Sistema della Natura* del Mirabeau. Questa contraddizione non è stata rilevata dal Masi, nel suo studio intorno all'Albergati (1). Pure essa mi pare assai importante anche per l'esatto giudizio sul carattere delle relazioni personali passate tra il comediografo bolognese e il Voltaire. L'Albergati voleva illudersi che il suo amico Voltaire fosse diverso dal Voltaire pensatore e scrittore. Questa sua illusione l'Albergati confessava allo stesso Voltaire. In una lettera, riportata dal Masi, l'Albergati scriveva proprio al Voltaire: « Io non saprò mai rivocare in dubbio la venerazione che per voi si protesta al nostro Santo Pontefice e l'intera deferenza che dimostrate per la sua rispettabile autorità » (2). Una contraddizione quasi identica a questa ora rilevata è nelle due comedie del Pepoli *La Scommessa* e *I Pregiudizi dell'amor proprio*: nella prima è rappresentata una baronessa crudele ed astiosa; nella seconda, sono avvolti nello stesso ridicolo due amanti e una tragedia del Voltaire, la cui recitazione è stata il pretesto per il convegno di quelli.

Questa povertà di pensiero politico-sociale, la quale apparisce ben chiara alla mente serena dello studioso d'oggi, non era in egual modo evidente per coloro che esercitavano la censura teatrale nel secolo XVIII. Basti ricordare ciò che Iacopo Martelli scrisse, in una satira, del *Don Pilone* di Girolamo Gigli. Di questa comedia, la quale era una riduzione italiana del *Tartufo* del Molière, fu vietata la vendita; e il Gigli pagò i suoi debiti cedendo ai creditori l'opera proibita, epperò avidamente ricercata. Che cosa potesse apparire pericoloso per le istituzioni sociali nella storia dell'ebreo Jevanin « passato fintamente dalla sua religione alla nostra, a fine di approfittarsi in questa di maggiori comodità per i suoi fini malvagi », non si intende. La figura del prete ipocrita non era nuova, nella storia della nostra novella e della nostra comedia. Se però si pensa che sopravveniva il tempo in cui delle secolari turpitudini, per lo innanzi argomento soltanto di allegre narrazioni, l'umanità si apprestava a fare giustizia meno innocua, si intende come a coloro che di quelle turpitudini erano

(1) Masi, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati*. Bologna, 1878.

(2) Masi, *Albergati*, cap. 3, p. 142.

i difensori ufficiali, ogni muover di fronda paresse lo scoppio di un tuono. Anche il decreto che il Goldoni ottenne dalla censura veneziana contro i suoi nemici, che avevano parodiato la *Vedova scaltra*, è prova del sospettosissimo spirito che presiedeva ai giudizî dei governanti.

III. — Neppure le comedie dell'Alfieri sono esenti da contraddizioni in quella parte del loro contenuto che ha significato politico-sociale. Alcune di queste contraddizioni derivano del temperamento eccezionale dello scrittore; il quale, naturalmente scontento di tutti gli istituti politici, delle sonorità e delle scempiaggini ornamentali della produzione artistica allora più applaudita, lasciò traccie del suo malcontento anche in queste sue classicheggianti comedie. Le forme di governo non cambiano radicalmante l'essere umano; e l'Alfieri avrebbe voluto giungere, attraverso i rinnovamenti politici, al rinnovamento degli uomini. In queste comedie — intitolate *L'Uno*, *I Pochi*, *I Troppi* — i giudizi intorno al governo assoluto, al governo aristocratico e al governo democratico, sono volutamente contraddittori. Si può, anzi, dire che in questa contraddizione consiste il vero argomento delle tre comedie. Dalle quali le tre forme di governo sono egualmente derise. La conclusione dello svolgimento comico è in una quarta comedia intitolata *L'Antitodo*, riassuntiva dei contraddittorii elementi dai quali le altre comedie sono costituite. In queste comedie alfieriane, di tipo classico anche nella efficace concisione delle espressioni, tutti i personaggi sono figure umane degne della tragedia, considerate in alcuni loro lati ridicoli; e sono evidenti le traccie del libero sentimento e della insofferenza di ogni tirannia e di ogni costrizione, proprii del grande autore tragico (1).

---

(1) Ecco gli argomenti delle quattro comedie dell'Alfieri, che sono troppo poco conosciute. Nella prima, *L'Uno*, lo stalliere di Dario apprende, in sogno, che il cavallo del re ha nelle viscere uno scettro d'oro. La narrazione di questo sogno (atto I, scena IV) è la cosa più bella ed efficace, sebbene sconcia, della comedia. Quindi il sacerdote annunzia che sarà re colui il cui cavallo saluterá, primo, col nitrito, l'aurora. Lo stalliere, che ha estratto lo scettro dalle viscere del cavallo, assicura il regno a Dario. Nella seconda comedia, *I Pochi*, i personaggi sono Cornelia e i due Gracchi, Gloriacino ple-

IV. — Meritevoli di particolare esame - tra i comediografi che si proposero un fine politico-sociale - sono il Federici e l'Avelloni, due autori che il Masi ha ingiustamente posposto a scrittori di drammi sentimentali di importanza minore. Su di essi credo opportuno fare alcune considerazioni che possono contribuire a completare una lacuna nella storia del nostro dramma sentimentale.

Una prima distinzione delle comedie di questi due scrittori dalle altre comedie del 700, è imposta dalla maggior larghezza delle scene e dai più vivi atteggiamenti dei personaggi delle comedie del Federici e dell'Avelloni. Questo carattere, per il quale le comedie dell'Avelloni e del Federici — come del resto quasi tutte le comedie sentimentali e lacrimose — somigliano al dramma vero e proprio, è dato a queste comedie da un intento nuovo, irreperibile nelle comedie di intrigo e di carattere, cioè dall'intento sociale che in queste comedie è continuamente operante.

L'Avelloni e il Federici hanno comune la magniloquenza, naturale in componimenti nei quali il valore artistico è per vo-

---

beo, Diofane greca: l'atto V ha notevole movimento tragico. Nei *Troppi*, la scena è posta nella corte d'Alessandro, al quale è giunta un'ambasceria ateniese capitanata da Demostene e della quale fa parte Eschine. L'elemento comico è così scarso che ben si potrebbe dire di tutta la comedia quel che Efestione dice di un episodio:

> oh sì; alle mani
> d'Aristofane, in sale attico molto
> cucinato sariasi un tal fatto.

La scena dell'*Antidoto* è in un'isola, della quale i Pigliatutto e i Pigliapoco cercano di impadronirsi. All'isola arriva un mago che annunzia la nascita di una creatura portentosa. La Neonata, figlia di Pigliatutto, diventa subito fanciulla, e così parla della *rete* che tutti vogliono per sè;

> Il saperla
> fabbricar, rattoppar e mantenere
> ai Pigliapoco soli spetterà.

ma soggiunge subito:

> Nè mai rete
> potrà pescar neppur una lampredula
> se Pigliatutto e i figli dei suoi figli
> non l'han controssegnata, validata
> e prefisso in quali acque ed in qual tempo
> lanciar debbasi.

(ALFIERI: *Opere*, Paravia 1902, vol. VII).

lere degli stessi autori lasciato distruggere dalla fiamma retorica della passione politico-sociale. Si distinguono, per altro, questi due scrittori, in questo: che le narrazioni del Federici esprimono sempre un concetto ben determinato; mentre in quelle dell'Avelloni, figure strane, e talvolta banali, di filantropi e di sofferenti oscillano nelle indeterminatezze delle loro declamazioni e delle loro fantasticherie. Perciò, nell'Avelloni si incontrano talvolta affermazioni contraddicenti ai principii, non ben definiti, del suo filantropismo.

Un esempio di queste contraddizioni si ha nella concordanza dell'Avelloni col Federici in un argomento in cui la diversità delle premesse avrebbe dovuto imporre all'Avelloni contrarie conclusioni. Intendo ricordare quella tendenza sociale che, nel gergo dei gazzettieri d'oggi, si chiama militarismo. Come vedremo, l'apologia del soldato deriva logicamente dal complesso della dottrina politico-sociale svolta, nelle sue comedie, dal Federici; mentre discorda dalle rappresentazioni della vita dei pezzenti e dell'opera dei filantropi costituenti l'inviluppo sonoro delle scene dell'Avelloni. Perciò non può non recar meraviglia che l'Avelloni faccia dire da uno dei personaggi dell'*Ospizio dei poveri*, che è la comedia migliore del teatro avelloniano, in cui le buone e le cattive qualità dello scrittore sono meglio rivelate, « Un soldato non ha « che una sola mèta, e questa è l'onore... Educato tra le armi, « io non ho mai implorato soccorso che dalla verità e dalla mia « spada. La prima ha guidato il mio spirito, la seconda il mio « braccio, ed è solo per esse ch'io non ho giammai conosciuto « nè viltà, nè rimorso... » (1) e che, poco dopo, faccia affermare: « Il tempo in cui suona dappertutto il fragore dell'armi, « vi sembrerà forse opportuno ad erigere fabbriche, disporre « lavori, assegnare fondi ad un ceto di persone che non sono « fuorchè di peso alla società? » (2). Si potrebbe osservare che Viventi, il quale dice queste parole, è il personaggio introdotto nella comedia per comodo di opposizione alle teorie e ai progetti del filantropo: ma è pur vero che la sua osservazione è giusta e deriva dallo spirito filantropico del secolo XVIII più na-

(1) Atto I, scena VII.
(2) Atto V, scena VIII.

turalmente della esaltazione delle virtù soldatesche, egualmente fatta dall'Avelloni.

Esaminiamo ora particolarmente, il contenuto delle produzioni teatrali dei due comediografi, nei quali, più che negli altri, è evidente l'intendimento politico-sociale.

Giovan Battista Viassolo, assumendo i nomi di due personaggi di una sua comedia, si chiamò Camillo Federici. Visse infelicemente nella seconda metà del 700, scrivendo comedie per una compagnia d'attori, della quale egli stesso — simile, in ciò, al Molière e al Goldoni — faceva parte. Della cinquantina di sue comedie, tutte di genere sentimentale, ebbero maggior fortuna le due intitolate *La bugia vive poco* e *La Rivincita.* Fu detto comediografo goldoniano, ma non giustamente; sebbene nell'elenco che si suol fare di comediografi goldoniani, tra i quali si pongono il Giraud, il Gherardi, il Cerlone, il marchese De Liveri, il Nota, il Cammarano, il Vollo ed altri anteriori a Paolo Ferrari, il Federici non sia il più lontano da quella limpidezza delle rappresentazioni, che è però esclusivamente propria delle comedie del Goldoni. Certo, lontanissimo dal Goldoni è per i sentimenti politico-sociali dai quali sono animate le sue comedie, scritte negli ultimi anni del 700, quando cioè moltissimi poeti e autori teatrali, per il terrore della trionfante rivoluzione, si dimostravano contrari ai giustizieri sublimi e favorevoli alle vittime inconscie.

Allo spirito del suo secolo, che dissolveva ogni principio di autorità e di sovranità, il Federici oppose, nelle scene dei suoi drammi, l'apologia di quei principî. Nè cessò, perciò, di essere uomo degnissimo dell'età sua; chè egli si dimostra ampiamente, continuamente filantropò. Dimostrano il sentimento filantropico del Federici i luoghi stessi delle sue comedie nei quali egli rappresenta le virtù del Sovrano in opposizione alle bassezze di uomini volgari che pretendono di essere conduttori di popoli. E in una commedia, nel *Delatore*, lasciò la tesi, a lui cara, dell' utile despotismo, per rappresentare i tesori di bontà che sono chiusi nell'anima umana. Basterà riportare alcuni periodi del principio e della fine di questa comedia, per far intendere come essa sia tutta vibrante di sentimenti filantropici. Nel principio, è detto: « Ecco la solita canzone. L'uomo ben pasciuto incontra il po-

« vero che ha il ventre digiuno, e gli dice: lavora! Il povero gli « risponde: datemi da lavorare! Intanto l'uno passa stringendosi « nelle spalle e l'altro muore di fame. Eh, uomini, siate giusti. « Prima soccorrete, e poi consigliate! » E con le seguenti esortazioni la comedia si chiude: « Uomini ricchi, voi che vedete « a quali pericoli va esposta la non colpevole povertà, qual glo- « ria non riportereste voi, se invece di aspettarne i lamenti sulle « soglie dei palazzi, donde si spesso è ributtata, correste a cer- « carla voi stessi nel suo tugurio e prevenirne i delitti! O noi « tutti, cui la fortuna ha colmati di beni caduchi, siamo umani; « e il cielo ci infiorerà di piaceri la vita passeggera e la terra « sarà più felice ». Desideroso del bene degli uomini, specialmente dei miseri, era certamente il Federici. E, in ciò, si accomuna a una moltitudine di scrittori vissuti, nel 700, in ogni parte d'Europa. Se non che, nell'indicare i modi con cui si può arrecare il bene in mezzo ai mali degli uomini, il Federici si stacca, con notevole e ammirevole franchezza, da quella folla. Perché nelle teorie dei pensatori liberali egli vedeva un inganno, del quale la vittima avrebbe finito per essere il popolo dei miseri. Nel suo ideale despotismo, invece, egli coordinava tutti i principii del filantropismo settecentesco.

I suoi sentimenti intorno al despotismo il Federici espresse nelle due comedie *I pregiudizi dei piccoli paesi* e *I falsi galantuomini.*

Nella prima di queste comedie, un Imperatore, il quale, per molti tratti, ricorda Giuseppe II, arriva, sotto le modeste spoglie di un uffiziale austriaco, in una piccola città tedesca. Egli ributta da sè la falsa e degenere nobiltà e soccorre tutte le miserie che incontra, di famiglie d'artisti valenti e sfortunati e di vecchi soldati morti gloriosamente. Della filosofia onorata dal volgo in quel tempo, così parla lo scultore della comedia: essa è « l'ipocrisia « che ai nostri giorni ha preso la maschera della filosofia... Essa « é quella che con false sembianze seduce gli spiriti, gli inganna, « gli avvelena ». E, per contro, del soldato, che è difensore e simbolo insieme della feudale società, così si dice: « Il solo sol- « dato è depositario dell'onor vero. Egli solo ci conserva l'idea « del buon ordine, della cieca obbedienza, della subordinazione. I « nostri letterati, falsi lumi del secolo, disputano sulle leggi: egli si

« contenta di saperle. Quelli entrano con ispirito ribelle a esami-
« narle; questi ne riflette gli arcani e si limita ad obbedirle. Essi,
« infine, si contraddicono, e generano la confusione: il soldato fa
« riparo alla licenza e mantiene la disciplina ».

L'invenzione e l'intendimento dei *Falsi galantuomini* non differiscono di molto da questi ora esposti. Il duca di Borgogna arriva, d'improvviso, e non conosciuto, in una città da poco tempo aggregata ai suoi dominî. Il popolo era sotto la dominazione di alcuni tristi. I quali, con cinismo esagerato, confessano le proprie turpitudini. Un avvocato dichiara ch'egli sostiene le cause ingiuste e che, per mezzo di falsi documenti e di falsi testimoni, riesce sempre a farle trionfare. Un medico dichiara che egli cura soltanto i ricchi; e crede di far bene alla povera gente, aiutandola a liberarsi da una vita piena di sofferenze. Un giudice confessa d'aver rovinato un povero innocente per riuscire a possederne la moglie. In mezzo a tanti uomini tristi, il Duca solo è giusto e magnanimo e buono. Egli, sentenziando e disponendo, arbitrariamente, secondo noi, non secondo il Federici, della libertà e degli averi dei suoi sudditi, rintuzza le offese e rialza gli oppressi.

Gli argomenti di queste comedie non erano nuovi. Era popolarissima una comedia del francese Picard intitolata *La piccola città*. Il Kotzebue ne aveva fatto una riduzione tedesca introducendo nelle scene del Picard alcune variazioni utili al suo speciale intendimento. Nelle comedie del Picard e del Kotzebue, come in quelle del Federici, si narrano avvenimenti accaduti in una piccola città per l'arrivo improvviso del sovrano. Differiscono, per altro, le comedie dei tre scrittori. Il Picard rappresentò gli abitanti d'una piccola città, i quali cercano di imitare, in ogni cosa, i parigini: il Kotzebue rappresentò tranquilli borghesi contenti e fieri della loro piccola città, che credono a ogni altra superiore: il Federici ha posto, avanti alle figure dei provinciali, la figura del Sovrano, il principio stesso della sovranità svolto in sue benefiche manifestazioni. Il Federici ha compiuto le sue rappresentazioni con sentimento così caldo che egli, in alcune scene, più che un comediografo, apparisce, proprio intorno al 1790, un apostolo, un difensore eroico della declinante sovranità. Tre anni dopo, e precisamente due sere dopo il supplizio di Maria Anto-

nietta, il pubblico parigino andava in delirio ascoltando il *Giudizio finale dei re*, di Pier Silvano Maréchal. Nella quale comedia si videro giungere a un'isola, presso cui fumava un vulcano minaccioso, che doveva inghiottirli, tutti i re d'Europa, Francesco d'Austria, Giorgio d'Inghilterra, Guglielmo di Prussia, Carlo di Spagna, Ferdinando di Napoli, Caterina di Russia, Stanislao di Polonia, il Pontefice romano; Vittorio Amedeo di Savoia sbucava da una cassa e chiedeva cibo e il suo cappellano. Si può dire che dei re, che il teatro francese uccideva, si accoglievano, nelle comedie del Federici, gli spiriti purificati dal martirio e dal buon Dio, nell'altro mondo, forniti di facoltà prodigiose.

Anche in un'altra commedia, di minor valore, nel *Cappelpello parlante*, il Federici trovò il modo di affermare il suo principio politico-sociale. In questa comedia è sceneggiato il non nuovo argomento di un fratello che, vissuto lungamente lontano, torna presso la sorella e le inspira un sentimento di affetto innocente; per il quale i due fratelli pongono in grave rischio — ed è in queste scene una grande inverosimiglianza di casi — la loro buona fama e la vita stessa. Tutto però, in fine, si chiarisce. Elvira di Vitry è riconosciuta innocente; e a portare la tranquillità negli animi tementi, sopravviene un atto dell' Imperatore, un atto buono, cioè la grazia per l'uffiziale proscritto.

Il Federici sacrificò spesso i diritti dell' arte alla sua tesi filosofica. Quel sovrano, che, vero essere miracoloso, apparisce a troncare i dissidi, a far cessare miserie immense, può parere, sulla scena, dove si vuole che tutto si svolga umanamente, una utile, ma volgare macchina comica. Il vero è però che l' azione quasi portentosa del sovrano, sempre e ovunque presente, costituisce la tesi sociale troppo evidentemente distesa in tutta la tessitura delle comedie. E perciò queste comedie si debbono considerare, anzi che come opere d'arte, come applicazioni, ampie e precise, delle dottrine filantropiche e dispotiche di Giuseppe De Maistre. La sovranità, nel concetto del Federici, non si discute. Essa è fonte inesauribile di bene in mezzo al popolo, per sua natura inclinato al male proprio e d'altrui. E come la sovranità ha origini che si nascondono nel mistero della divinità, così le sue manifestazioni sono sempre provvidenziali, giungono inattese, quando il male par che più infurii nella massa della inferiore uma-

nità. E la parola del Sovrano, apportatrice di giustizia e di bene nelle case dei buoni e di mortificazione ai perversi, non deve essere discussa: il bene, per essa, si compie come in un miracolo (1).

Al carattere delle comedie dell' Avelloni si è accennato. Quella maniera di scrivere piena di sovrabbondanze di concetto e verbali che in altri, per esempio nel Chiari, era come una sopravvivenza di secentismo, nell'Avelloni era una conseguenza naturale delle dottrine filantropiche accolte dagli uomini non chiusi del tutto alle voci annunziatrici della nuova storia. Il filantropismo è, nei momenti in cui le società sono minacciate da profondi rimescolamenti, una dottrina molto comoda: essa è conservatrice, perchè non chiede a coloro che hanno la ricchezza e il potere i modi con cui hanno conquistato l'una e l'altro; ed è democratica, perchè ai sofferenti, ai bisognosi fa distendere e schiudere le mani dei potenti e dei ricchi. Indirettamente, il filantropismo contribuisce alla rinnovazione sociale. Quella dignità umana, il sentimento della quale esso non si cura di suscitare — perchè della buona azione, secondo la dottrina filantropica, tutto il merito è del filantropo, non obbligato da alcuna legge positiva a soccorrere i miserabili — si acquisterà da questi, man mano che l'elevazione economica li porrà in condizioni meno inadatte. E l'acquisto del sentimento della dignità rende presto l'uomo insofferente che gli si dia per limosina ciò che la ragion naturale afferma a lui dovuto. L'Avelloni, nelle sue comedie, è banditore di una siffatta dottrina semi-liberale e, considerata nella soddisfazione del filantropo, alquanto egoistica.

L'affermazione filantropica è costante, nelle comedie dell'Avelloni, anche quando all'argomento non convenga. Per esempio, quell'unico atto che s' intitola *Susetta maritata* contiene la narrazione dell'onesto affetto di questa donna per Andreasso, lo sposo grossolano. Nel giorno in cui questo festeggia la dote della sposa, un uomo perverso, Barnaba, non contento d'aver calun-

---

(1) Per un più particoleggiato riscontro di questi sentimenti del Federici con la dottrina del De Maistre si consulti, tra le molte monografie francesi sul De Maistre, quella, molto esatta, di Fr. Paulhan, *Joseph De Maistre et sa philosophie*, Paris, Alcan edit., 1893, pagina 93 e segg.

niato Susetta, ferisce di coltello il felice sposo di lei. Lo sviluppo dei caratteri di Susetta e di Barnaba avrebbe costituito materia sufficientissima a un breve atto, qual' è questo. Ma l'Avelloni, con molta inopportunità artistica, ma utilmente per la tesi filantropica, introduce una figura di signora « la cui casa era l'asilo « dell'indigente; nessuno partiva dai suoi limitari senza benedire « la effusione della sua tenerezza ed ora ella non ha chi le porga « un pezzo di pane... ». Quest' ultima finzione serve per far compiere alla buona ed onesta Susetta la buona azione che gli altri non compiono: essa va a soccorrere la signora Della Fonte, sua antica benefattrice caduta in miseria.

La comedia, in cui le qualità buone e cattive dell' Avelloni sono meglio rivelate, è quella intitolata *L'Ospizio dei poveri*. Alla mente del lettore questo titolo richiama il ricordo di una comedia modernissima, dell'*Albergo dei poveri*, di Massimo Gorki. Qualcosa di comune hanno, invero, le due commedie: entrambe sono state dettate da intenti sociali e in entrambe, infatti, sono rappresentate grandi umane miserie. Ma differiscono assolutamente per l'arte e per la concezione politico-sociale dei due autori.

Il Gorki afferma un concetto che, nato nel secolo XIX dalla trasformazione di idee molte antiche, sarà causa di travaglio profondo e fecondo all' umanità del secolo nostro. Le miserie rappresentate dal Gorki non chiedono l'aiuto dei filantropi, non sono esposte per commovere i teneri cuori delle pie dame: il « Comico », uno dei personaggi più caratteristici, quando sente che sono state istituite case di salute per la cura degli alcoolizzati, ride; e in quel suo riso, di ebete e di scettico, è lo stesso sentimento di disprezzo per le opere e per le cose della vita presente che è nella brevissima sospensione del coro dei pezzenti, quando ad essi, indifferenti ormai a tutto, viene annunziato che il Comico si è appiccato ed è morto. La miseria rende perversi e uccide ogni fede e ogni ideale. Da questo terribile buio che è nelle basi della nostra società, se venti di rivoluzione soffieranno, saliranno le tenebre e si addenseranno anche sulle cime più eccelse della sociale organizzazione. Questo significa la comedia del Gorki.

L'Ospizio dei poveri dell'Avelloni è tutta, invece, dentro la dottrina del filantropismo. Il filantropo della comedia è Vernero.

Dal giorno in cui morì la moglie, Vernero, secondato dalla cameriera Felicita, ha sempre dedicato la sua opera al sollievo dei miseri. Divenuto Sindaco del suo paese, incontra, una notte, per le vie, una giovine donna limosinante che un soldato ha cercato di offendere e di violentare. Vernero accompagna la giovine alla casa della madre, le quale è da lui rimproverata dell'abbandono in cui lascia la figlia. Lasciando la casa dei pezzenti — i quali, perchè siano d'ammaestramento ai ricchi, sono immaginati di famiglia ricchissima andata in rovina, come la signora Della Fonte in *Susetta* — Vernero torna alla sua casa. Poco dopo, arriva il figliolo di Vernero, arrestato e ferito. Egli è l'offensore della giovine pezzente; e Vernero — specie di Bruto ciarliero e grottesco — vuole che il figlio sia condotto in prigione.

Non occorre dilungarsi in rilievi intorno alla deficienza di questa comedia. Le stesse gonfiezze che bruttano lo stile (1) dell'Avelloni, rendono difettose le sue concezioni. Tra le scene di questa comedia, le migliori sono le seguenti, che riproduco anche perchè esse denunziano mali non ancora del tutto soppressi dalla civiltà del secolo XX (2).

PRAT. Ehi, quell'uomo dove portate quella sedia?

GIUL. La porto a quel signore.

PRAT. Ch'egli stia in piedi; non c'è bisogno di portar sedie per far conversazione.

GIUL. Non dubitate: la rimetterò al suo posto.

PRAT. Non c'è rimettere: non voglio che si guasti la simetria dell'ospedale.

E poichè Vernero, adattandosi a stare in piedi presso l'infermo, chiede a questo notizie della sua salute, così continua il dialogo.

VENANZIO. Da due giorni in qua parmi di provare qualche miglioramento; ma...

VERN. Ma che?

(1) Per esempio, Elisa, la giovinetta questuante, così declama: « Oh, signore, mi avete salvato l'onore, non vogliate ora perderne il merito col mortificarmi una madre ». Quante madri aveva? Un altro pezzente dice: « L'umido ci venga a tener in casa un poco di conversazione ». E frequenti sono « le sacre divise dell'onore », « il santo deposito della virtù », ecc.

(2) Oltre queste scene che riproduco dall'atto III, cfr. atto II, scena II, e l'intero atto V, contenenti un'organica incarnazione dei principî della dottrina filantropica.

Urb. Vuol dire che non è possibile che dentro a questo ergastolo un uomo possa ristabilirsi.

Vern. Manca forse la cura?

Urb. Si, per distruggere la salute, non per ristabilirla, vi dico.

Emil. Lo sentite?

Vern. Io rimango stordito. Ma come mai in un luogo, dove si fa professione di curare gli infermi...

Urb. Si ammazzano più presto. Osservate: in questa corsia vi sono trenta lettti, venti in quell'altra, e trenta nelle anteriori. Ogni letto ha il suo ammalato: chi è asmatico, chi epilettico, chi idropico, chi tisico, chi storpiato, e chi ferito. Il medico viene la mattina, fa le sue visite, tasta i suoi polsi, dà i suoi ordini, e non si vede più fino all'indomani.

E continua dicendo che lo speziale non ha più cura dei malati che il medico. Per modo che gli infermi restano nelle mani « di un pratico, che ha più voglia di far all'amore che di assistere agli infermi; di un facchino che allorquando ha spazzato e ripulita la corsia, va a scaricar le balle della dogana; di un infermiere che, dopo di avervi dato un brodo distillato, una minestra quadragesimale, un pezzo di cuoio allesso, e per somma grazia due dita di adacquatissimo vino, va a scialare coll'economo, coll'astante e col cuoco sulla rendita dell'ospedale medesimo. Ora in mezzo a questa sorta di gente, come volete mai che si ristabilisca un povero ammalato? Egli muore dalla fame, dalla sete, dal sonno, dalla puzza, dalla rabbia, dal crepacuore, ed è somma fortuna se la natura lo invita a uscir presto o col guarire o col terminare la vita ».

In questo punto sopraggiungono « il medico, due Pratici, uno dei quali con una tavoletta in mano, calamaio e penna ».

Med. Non potete viver, vi dico *(osservando il primo ammalato, che si raccomanda in atto supplichevole)*. Ehi, notatelo fra i trapassati. *(Il pratico scrive. Il medico fa la sua visita accostandoli di letto in letto, e mostrando di tastare a cadauno il polso, facendo pausa ad ogni ordinazione. Un pratico scrive, l'altro lo segue per tutta la corsia)*. La febbre è replicata; stiamo a vedere ciò che si determina *(passa ad altro)*. Emissione di sangue: è molto acceso! *(passa ad altro)*. La solita decozione: accrescete la dose del sudorifero *(passa e tocca)*. Ma costui disordina senz'altro.

Prat. Non saprei, quando non fosse il fratello che viene a visitarlo.

Med. Voi non ci avete attenzione. Egli morrà, e si darà la colpa a chi ne aveva la cura. Un emetico. *(Il pratico scrive. Il medico si accosta e tocca)*.

Urb. Con vostra permissione, egli si accosta al mio letto *(va a sedere sul suo letto)*.

Med. È andato: il cataletto! *(al letto vicino ad Urbano)*. Voi siete in piedi? *(ad Urbano)*.

Urb. Non posso star coricato: l'asma mi tormenta.

Med. Non so che farvi: la porterete sino al sepolcro.

Urb. Obbligato del complimento.

Il Medico si avvicina, quindi, al letto dove sta il pezzente Venanzio, vicino al quale sta Vernero, il filantropo.

Med. E nemmeno oggi c'è febbre; ch'egli sia licenziato.

Ven. Signor dottore!

Med. Che?

Ven. E credete voi che la febbre mi abbia definitivamente abbandonato? Sento dalla mia sfinitezza che essa ha fatto una debole tregua con me. Concedetemi qualche giorno ancora.

Med. Non posso. L'ammalato senza febbre deve andarsene.

Ven. Ma la convalescenza.....

Med. Fatela a casa vostra....

V. — Da quanto siamo venuti esponendo, si può concludere che nelle commedie di tipo classico o più vicine al tipo goldoniano le traccie di sentimento politico-sociale sono scarse, superficiali, e spesso contradditorie; che nelle classicheggianti e pur personali comedie dell'Alfieri l'elemento politico-sociale è abbondante, ma proveniente meno dalle dottrine filosofiche del 700, che dal temperamento originariamente libero e insofferente dello scrittore tragico; che, infine, degli autori comici i quali deliberatamente, nelle loro comedie, svolsero argomenti politico-sociali, nessuno osò intaccare il principio del potere regio, base della organizzazione feudale della società, e che il solo scrittore immune da incertezze dottrinarie e da contraddizioni, fu il Federici, espositore e caloroso sostenitore di dottrine assolutiste.

In mezzo a questa varia produzione comica, piena di sovrabbondanze e di deficienze, spicca, per la giusta contemperanza di nuovi elementi artistici, politici e sociali, la serena comedia goldoniana. Si potrebbe ricordare un'altra specie di produzione comica che si svolse molto prossima alla produzione artistica e alla vita del Goldoni. Ma questa non è vicinanza artistica: è la prossimità del coltello alla carne che esso taglia. Intendo dire della produzione artistica di Carlo Gozzi, sostenuta e alimentata dal volere e dall'opera di quella assemblea di indotti e di petulanti, salvo pochissime eccezioni, che fu l'accademia dei Granelleschi. Ma le *Fiabe* del Gozzi sono ben lontane dall'avere alcuna

notevole espressione politico-sociale. Esse furono scritte col fine di combattere e di danneggiare il Goldoni, nella sua arte e nei suoi interessi; e questo loro carattere polemico — lo dico incidentalmente — riduce in piccole proporzioni anche il pregio artistico delle *Fiabe*, che, in Italia e fuori, si è cercato di esagerare oltre ogni ragionevole misura. Si potrebbe qui, tutto al più, ricordare il *Ragionamento ingenuo*, preposto alle *Fiabe*, nel quale il Gozzi giudica il boia una necessità sociale, chiama insidiosa la scienza del secolo e fa altre somiglianti affermazioni; per le quali, il severo giudizio del Guerzoni, che vide nel *retrivo* Carlo Gozzi il rappresentante « della vecchia oligarchia veneta impaurita pe' suoi privilegi e percossa dal nembo » non apparisce del tutto ingiustificato (1). Avrebbe però dovuto aggiungere, il Guerzoni, che in quel « nembo » s'era accolta gran parte dello spirito goldoniano.

(1) *Il teatro italiano nel secolo XVIII,* Milano Treves, 1876, p. 193.

IV.

Spiegazione dei giudizi erronei intorno ai sentimenti politico-sociali del Goldoni — In qual modo la coscienza letteraria del Goldoni fosse libera dai pregiudizî accademici dei letterati del 700 — La riforma teatrale da lui compiuta, avente significato di vera italianità, e il rinnovamento morale degli attori da lui promosso — Nell'anno 1762, si manifestano i primi segni del risveglio della coscienza popolare veneziana e il Goldoni, che in quell'anno ha compiuto la sua opera d'innovatore, parte dall'Italia.

I. — Che i giudizî dei critici intorno ai sentimenti politico-sociali del Goldoni non siano il prodotto di malanimo per lo scrittore, dimostrano le lodi ampiamente tributate al suo ingegno e alla sua operosità. Di quei giudizî, quindi, bisogna cercar le cause in speciali necessità in cui il Goldoni compì la sua opera; le quali, non ben valutate, possono non essere state distinte dall'essenza vera della produzione goldoniana.

Si deve tener conto specialmente delle condizioni politiche di Venezia e, in generale, dell'Italia, nel secolo XVIII, e delle origini e, quindi, di speciali caratteri della comedia goldoniana.

Fu detto prima del Guerzoni e questi ammise « che la so-« spettosa aristocrazia veneta non avrebbe mai tollerato d'essere « atteggiata e svelata sulla scena davanti agli ignobili sguardi « della moltitudine soggetta ». Prosegue però il Guerzoni, osservando che « questa circostanza, se poteva impedire a un au-« tore qualsiasi di portar sul palco scenico un patrizio veneto, « coi suoi titoli, le sue dignità, le sue abitudini, con tutte quelle « particolarità insomma che senza precisar l'individuo potevano

« distinguere la specie, non era tale da vietare che vi si potesse « figurare un patriziato qualsiasi d'altra stirpe e d'altro paese, « un patriziato generico qualunque » (1). Per riconoscere l'impossibilità, in cui si trovò il Goldoni, da lui stesso, come si dirà più innanzi, lamentata, di portar sulla scena patrizi veneti o prelati romani, non occorreva un grande acume nè una speciale cultura goldoniana. Bastava aver letto la *Storia documentata di Venezia* del Romanin o una qualunque delle molte narrazioni dei fatti dell'ultimo secolo della Repubblica veneta (2). La politica di Venezia era, tra tutte le politiche degli stati italiani del secolo XVIII, la meno adatta allo sviluppo di una letteratura animata da spirito innovatore. Forse, noceva allora a Venezia quel senno e quella prudenza che essa dimostrò nei molti secoli della sua potenza. Quelle virtù politiche, nell'ora che preannunziava il disfacimento, indussero la Repubblica ad adottare una politica di neutralità in tutti gli avvenimenti politici, che furon tanti e svariati, del 700: i veneziani speravano di evitare o almeno di allontanare, in quel modo, la rovina, della quale nelle molte feste di un lungo carnevale cercavano di disperdere il forte e tenace presentimento. Non pensarono che la prudenza è virtù utile ai forti e che ai deboli giova spesso, molto più, l'audacia. O amarono illudersi di essere ancora forti. Per distrarre il popolo dalle questioni politico-sociali, ritenute pericolose per l'esistenza della Repubblica, Venezia diventò magnifica preparatrice di spettacoli teatrali; e, invero, la magnificenza dei teatri veneziani contribuì al risorgimento della nostra arte drammatica più efficacemente dei concorsi a premio banditi dai principi di altri stati italiani. È, quindi, evidente che la censura veneziana, alla quale il Goldoni doveva render conto di sè e della sua opera, fosse sospettosissima. Quando Zigo, il nemico del Goldoni, s'accorse di non poter vincerlo con l'ingegno, fece giun-

---

(1) GUERZONI, *Il teatro italiano nel secolo XVIII*, cit, lez. X, pag. 216. La quale osservazione, che confermerebbe l'accusa di vigliaccheria fatta al Goldoni, ricordata nel principio di questo studio, è stata confermata anche dal Molmenti in *Carlo Goldoni*, Venezia, Ongania, 1880, pagg. 4, 89, 116.

(2) Per la conoscenza di certe usanze patrizie, di notevole significato politico-sociale, si può utilmente consultare lo studio di V. Malamani, *La satira del costume a Venezia nel secolo XVIII*, Torino, 1886, e lo studio del Molmenti su *Venezia nella vita privata*, Torino, Roma, 1880.

gere agli orecchi del Tribunale un'accusa che, pur essendo quasi ridicola, — lo accusava di aver presentito sciagure per la patria — avrebbe potuto essere causa della rovina del Goldoni, se questi non si fosse dimostrato innocente. Anche Carlo Gozzi cercò di rovinare il Goldoni richiamando l'attenzione del Tribunale sulle tendenze molto democratiche e liberali di lui (1). Il Guerzoni, dunque, ripetè una verità già nota e incontestabile, affermando che al Goldoni era impossibile di attaccare il patriziato veneziano o di svolgere ampiamente tesi sociali nuove ed ardite. Ma errò grossolanamente nel seguito delle sue osservazioni. Chè conseguenza naturale del riconoscimento della impossibilità, in cui il Goldoni si trovò, di dichiarare apertamente i suoi sentimenti, avrebbe dovuto essere un esame dell'opera goldoniana fatto con molto amorosa attenzione e col fine di scoprire se sotto l'espressione prudente il grande scrittore non avesse posto pensieri e sentimenti politicamente onesti e coraggiosi. Invece, il Guerzoni, unendosi al coro dei critici, negò che il Goldoni abbia, in qualunque modo, portato sul palcoscenico, criticandole e condannandole, le consuetudini e le pretensioni dei nobili. La quale affermazione è, come sarà facile dimostrare, lontanissima dal vero.

Sulle condizioni politiche di Venezia e dell'Italia nel 700, che sono concordemente giudicate assolutamente inadatte a una produzione letteraria apertamente e fortemente liberale, lo stesso Goldoni lasciò una pagina di non liete considerazioni. Egli scriveva da Roma, il 29 aprile 1759, al suo amico Gabriele Cornet: « Voi andate in traccia di buoni corrispondenti, ed io di nuovi « caratteri. In Roma avrei modo di provvedermene, ma sono « coperti da certe divise interdette alle scene, e lo spogliarli « di queste è lo stesso che far vedere una donna disabbigliata. « La Commedia si abbevera ad un vasto fonte, ma alcuni rivoli « più fecondi non soffrono esser toccati, e alcune volte le con- « vien soffrire l'astinenza nell'abbondanza; quindi è che, esau- « rite le comuni sorgenti, conviene che si volga all'Oriente o « all'Occaso, e gli spiriti, annoiati dalla verità ripetuta, si con- « ducono a desiderare o il sorprendente o il ridicolo sciagu-

(1) *Memorie inutili*, part. 1, cap. 35.

« rato » (1). Queste considerazioni fatte dal Goldoni, nel tempo di sua più copiosa e, artisticamente e socialmente, più importante produzione — questo periodo di tempo va, com'è noto, dal '50 al '62 — non sono state tenute dai critici nel dovuto conto. Da esse trarremo, più innanzi, conclusioni opportuue. Qui basti rilevare come il Goldoni avesse, contrariamente all'opinione dei suoi critici, piena e chiara coscienza delle condizioni sociali in cui egli viveva e la sua opera, di largo e vivo contenuto umano, era, per freni complessi e molteplici, vincolata. Con quale soddisfazione il Goldoni avrebbe messo sulle scene i prelati di Roma e i patrizi di Venezia! Ma spogliati delle loro divise, cioé delle loro significazioni sociali, non sarebbero stati più interessanti di una donna dissabbigliata; s'intende, d' una donna brutta e deforme disabbigliata. Chè le donne belle sono come le belle verità: poco vestite o nude piacciono di più.

Anche le origini della comedia goldoniana possono aver influito a farla parere, in esami frettolosi, priva di quello spirito da cui è veramente animata. Non rifarò qui la storia dei rapporti tra la comedia dell'arte e la comedia goldoniana. Questi rapporti sono innegabili. La maschera, anche quando non copre il viso degli attori, come in molti dei primi lavori goldoniani e come nel dramma del *Finto principe* (2), è sullo spirito di molti personaggi goldoniani: per dare un esempio, i quattro corteggiatori della *Vedova scaltra* sono maschere, non caratteri. E il Galanti osservò giustamente che « i figlioli melensi » delle comedie goldoniane « paiono piuttosto il tipo di una specie di maschera ingenua che caratteri vivi e reali » (3). Più innanzi, avrò occasione di rilevare come alcuni mariti goldoniani, o volgarmente severi e stupidamente compiacenti e timidi, abbiano origine dalle comedie delle piazze. Orbene, a questo bisogna molto attentamente provvedere, a distinguere cioè, nelle comedie del Goldoni, la parte di creazione personale dello scrittore dalla parte, naturalmente meno significante, derivata dalla comedia volgare. Ed è anche necessario non dimenticare che

(1) Masi, *Lettere di C. Goldoni,* Bologna, Zanichelli 1880 pagine 127-28.
(2) Cfr. specialmente l'atto I, scena VII.
(3) Galanti, *Op. cit.*, p. 378.

la trasformazione di qualunque materia popolare non può avvenire senza che si conservino nelle nuove forme i caratteri più essenziali delle forme inferiori. Ciò che specialmente distingue la comedia dell'arte è la fissità dei tipi. Questa monotonia delle figure si riscontra nelle due produzioni teatrali che si sono svolte dalla comedia dell'arte, cioè nelle *Fiabe* gozziane e nelle comedie del Goldoni. Il Gozzi, trasportando le maschere nei luoghi lontani dell'incantesimo, le trasformò in avventurieri fortunati, simili, quasi sempre, l'uno all'altro. In Goldoni, Pantalone, Rosaura, Florindo, il Dottore hanno un ufficio rappresentativo più decoroso, ma ha anche, ciascuno di essi, in quasi tutte le comedie, una unica apparenza. Perciò, dalla considerazione complessiva delle comedie goldoniane si ritrae l'impressione che il mondo umano in esse rappresentato sia ristretto e non da altri sentimenti animato se non da quelli di una speciale famiglia borghese, nella quale nè la coltura nè lo spirito del secolo XVIII potessero penetrare.

A queste ragioni si potrebbe aggiungere anche quella del temperamento artistico del Goldoni. I sentimenti più comuni e più universali, dell'amore, dell'ira, della gelosia, non sono mai svolti, nelle comedie goldoniane, con eloquenza molto calda. Da questo temperamento non potevan, quindi, derivare manifestazioni di sentimenti politico-sociali molto calorose.

Il sentimento politico-sociale del Goldoni era, quindi, impedito e circoscritto da ostacoli esteriori e da difficoltà formali; e a vincere quelle difficoltà e quelli ostacoli non avea, nella sua origine, cioè dall'anima dello scrittore, un impulso forte, irresistibile. Sono, dunque, le condizioni esterne e il modo di sentire del Goldoni, che si debbono considerare, prima di giudicare dei suoi sentimenti: e questo modo di sentire e queste condizioni esterne si riscontrano e si integrano nelle condizioni del secolo, nel genere della comedia che fu propria del Goldoni, nel temperamento dello scrittore.

II. — Per osservazioni precedentemente fatte, possiamo affermare che i critici, pur negando al Goldoni sentimenti d' uomo moderno, hanno in lui riconosciuto spirito letterario d'innovatore. La nostra indagine deve, quindi, per questa strana condizione

degli studi goldoniani, procedere dalla ammessa novità esteriore verso la negata, ma naturalmente nuova coscienza dello scrittore veneziano.

Ai giudizî de' critici intorno alla innovazione letteraria compiuta dal Goldoni con la sua riforma teatrale si dovrebbero, invero, far precedere due considerazioni, per le quali lo spirito letterario innovatore del nostro scrittore apparirebbe più largamente complesso: la riforma teatrale non è che un naturale svolgimento di concetti letterari ed artistici più ampii e, a sua volta, fece nascere nella mente del Goldoni l'idea di riforme minori. Tutto ciò si può constatare rimanendo nell'osservazione del fenomeno letterario goldoniano, cioè anche indipendentemente da quella coscienza dell'uomo, che malamente i critici han tralasciato di ricercare e che è nostro special proposito di chiarire.

Basterà ricordare quale, secondo la confessione dello stesso Goldoni, fosse la genesi della comedia *Torquato Tasso.* In fondo, il Goldoni voleva punire tutti quei fastidiosi censori della lingua da lui usata nelle comedie per la necessità, com' egli diceva, d'essere inteso in tutte le regioni d'Italia, non ancora accordatesi nell'uso d'una vera lingua letteraria comune. Il Goldoni non riconosceva l'autorità della Crusca e dei puristi: e giustamente osservava che il Tasso, quando scrisse, contro i pedanti, la *Gerusalemme Liberata*, fece opera immortale, mentre, quando alla volontà dei pedanti consacrò il rifacimento della *Conquistata*, danneggiò sè presso i posteri (1). Non meno esplicito giudizio contrario alla autorità dei cruscanti è contenuto in un capitolo in terzine intitolato *La Cabala*, contenuto nei *Componimenti diversi* (2). In questo componimento, ogni lettera dell'alfabeto suggerisce al

---

(1) *Memorie*, t. II, p. 264. A proposito del *Cavalier del Fiocco*, il cruscante di questa comedia, non è inopportuno osservare che il Goldoni non commise l'errore dell'Albergati, il quale nel *Pomo* mette in scena un fiorentino che parla con gli arcaismi più goffi. « Il ridicolo, scrive il Masi, può essere nell'imitazione artificiale e non in chi adopera naturalmente il proprio linguaggio ». *Albergati* cit., cap. VII, p. 366.

(2) Venezia, C. B. Pasquali, 1764, in due volumi.

poeta una parola che esprime un concetto utile agli uomini. Giunto alla lettera *N*,

> rispose al chieder mio; *negoziazione*.
> Nella Crusca non v'è, dirà taluno,
> sì fatto sperticato parolone.
> La Cabala lo sa più di nessuno;
> ma incruscata non è, nè infarinata
> e mai non ebbe soggezion d'alcuno.
> Dal latin la parola è derivata
> e in sostanza vuol dire: *il negoziante*
> *rende la patria sua ricca e beata.*

L'opinione del Goldoni ha, anche nel tempo nostro, molti ed autorevoli oppositori. Nessuno però vorrà negare che non sia notevole e simpatica questa indipendenza dello spirito del grande artista da quelli impacci accademici, pur tra i quali il sentimento della nuova umanità si dilatava come un fuoco incoercibile. Si potrebbe anche osservare che non v'è comedia goldoniana, nel gran numero, della quale almeno qualche scena non basterebbe alla gloria di uno qualunque de' numerosi padri Brănda sostenitori della purità più assoluta.

La grande istituzione, dalla quale, non ostante qualche autorevole opinione sia contraria alla nostra, derivò il maggior danno alla produzione letteraria del 700, fu l'Arcadia. Anche il Goldoni appartenne a quella accademia, come alcuni non spregevoli ed altri molto pregevoli scrittori. Bisogna però osservare che l'ingegno ai buoni scrittori del 700 non era dato dall'accademia: essi, avendolo da natura, lo portavano, seppure intervenivano, alle accademiche adunanze. Dell' «Arcadia» il Goldoni poco si occupò; ma con le poche parole che ad essa ha dedicato, le ha lasciato un segno di percossa, non meno visibile di quelli che sul corpo floscio della indolente associazione impresse la frusta del Baretti. Narrando la sua vita di Pisa, il Goldoni ricorda che un signor Fabri gli fece arrivare da Roma, nascostamente, un diploma, in cui era chiamato Polisseno ed un altro che gli dava l'investitura delle campagne fegee. Tutti, quel giorno, salutarono il Goldoni col nome di « Polisseno Fegeio ». E il Goldoni, per suo conto, così commenta l'arcadico avvenimento: « Noi siamo « ricchi, come ben vedete, mio caro lettore, noi altri arcadi. Pos-

« sediamo delle terre in Grecia, e le innaffiamo dei nostri su-
« dori per raccorvi de' rami d'alloro; li Turchi intanto vi se-
« minan grano, vi piantano viti, e si ridono dei nostri titoli e
« delle nostre canzoni » (1). Non è inutile ricordare che col nome arcadico di *Polisseno Fegeio* il Goldoni pubblicò certa poesia per musica indegna dell'autore delle comedie: forse, sovraponendo a quella produzione sonora e vuota, cara ai gusti corrotti degli uditori e dei lettori del 700, il nome arcadico, il Goldoni accomunava in un'unica indulgenza, non scompagnata però da certo biasimo, le consuetudini arcadiche e melodrammatiche.

Mentre la folla de' poeti elaborava innocenti pastorellerie, il Goldoni compiva la riforma del Teatro comico. Non credo opportuno dir qui ampiamente traverso quali difficoltà il Goldoni compisse la sua riforma. Basterà, intorno a questa, riferire ciò che egli medesimo ne scrisse. Leggendo opere teatrali d'ogni nazione, nella biblioteca del professor Leanzio, « vidi con pena
« che mancava alla nostra nazione qualche cosa di essenziale,
« tuttochè avess'ella conosciuto l'arte drammatica prima d'ogni
« altra nazione moderna... » (2) Si può intendere quale distanza separasse l'idea goldoniana della coscienza artistica di quell'età meditando sul racconto che lo stesso Goldoni fa a proposito della *Amalasunta*. Egli aveva composto questa tragedia con criteri suoi personali. Tutti coloro ai quali la lesse, lo sconsigliarono dal rappresentarla, giudicandola « non adatta alle condizioni del tempo ». E i più dotti fecero anche la dissertazioncella al Goldoni: « i
« principali soggetti del dramma devon cantare cinque arie per
« ciascuno; due nel primo atto, due nel secondo ed una nel
« terzo. La seconda attrice ed il secondo soprano non ponno
« averne che tre; e le ultime parti debbono contentarsi d'una
« o di due tutto al più ». Il poeta deve anche « con la pre.
« cauzione medesima spartire l'arie di forza, quelle di azione e

(1) *Memorie*, cap. 50. Il Goldoni, che vedeva tutta la ridicolaggine delle simboliche adunanze, era a queste, come a tutte le umane debolezze, indulgente. Scrisse anch'egli, per la colonia alfea di Pisa, qualche anacreontica e qualche canzone, piena di campestri divinità, di onde placide, di boschi, di agnelli, di pastori, di cielo, di piaggie apriche. Cfr. i citati *Componimenti diversi*.

(2) *Memorie*, cap. VIII.

« quelle di *mezzo carattere* e i *minuetti* e i *rondò...* ». (1) Carlo Goldoni interruppe la conversazione e corse a salvare nelle fiamme l'onor suo e della sua *Amalasunta*. E poco dopo, disperatamente lottando contro il gusto volgarissimo degli ascoltatori e contro la impreparazione degli attori, egli tutto si consacró per lunghi anni al nuovo Teatro comico.

La comedia che s' intitola appunto *Teatro comico* è documento importantissimo delle battaglie goldoniane. Il primo atto è tutto un'ironia, spesso sanguinosa, della comedia dell'arte. Nel secondo atto, Anselmo, che sotto la maschera è Brighella, afferma « che in poco tempo ha tanto profità el bon gusto nell'animo « delle persone, che adesso anca la zente bassa decide franca- « mente sui caratteri e sui difetti delle commedie ». Ben poteva il Goldoni attribuirsi, in queste scene e in più luoghi delle *Memorie*, il merito di aver rinnovato il teatro e il gusto degli italiani. Sul qual. merito qui non conviene insistere. Esso è stato esaurientemente illustrato dagli studiosi ed è, si può dire, consacrato nella comune coscienza degli italiani. Anche l' importanza politica della riforma goldoniana è stata riconosciuta. Le brevi osservazioni del solo critico che giudicò politicamente importante la riforma teatrale del Goldoni, meritano di essere riportate. «L'italia- « nità del Goldoni sta nel concetto della sua riforma teatrale, nella « sua vita e nella sua stessa comedia. Sta nel concetto della sua « riforma, perchè essa consiste nel raccogliere la tradizione let- « teraria italiana, rappresentata dalla *commedia erudita*, e nel riav- « vivarla, per quanto era possibile, riaccostandole nobilitato il « realismo volgare della *commedia dell'arte*. Sta nella sua vita per- « chè, sebbene veneziano nell'anima, pure tutta Italia gli è pa- « tria ed esso la percorre non col vagabondaggio galante, gau- « dente o ciarlatanesco, ch'era in voga al suo tempo, ma col « pensiero dominante che ogni città italiana accolga e sanzioni « la sua riforma teatrale. Sta nella sua comedia, perchè moltis- « simi sono i tipi comici che il Goldoni studia e coglie sul « vivo fuori della sua stessa Venezia e perchè, più che può, « tenta elevare ad universalità di tipi umani le individualità spe-

(1) *Memorie*, cap. XXVIII.

« ciali o locali, che atteggia sulla scena (1) ». Questa pagina del Masi è, in mezzo ai molti volumi ed opuscoli di critica goldoniana, molto notevole. Peccato davvero, che le osservazioni del Masi si arrestino all' « italianità » del Goldoni! Chè quel critico nega, anche in questa prefazione, e più esplicitamente che altrove, che il Goldoni intendesse qualunque novità sociale (2). Intanto, un passo era già fatto verso il vero Goldoni: al Goldoni angustamente veneziano veniva sostituito un Goldoni italiano.

Ed è notevole che il Goldoni, come tutti i veri rinnovatori, non scompagnasse mai l'intento morale dalla sua opera di riformatore. A lui non basta che la comedia si ricostituisca con elementi tolti dalla vita. Egli, che sa quale scuola popolare efficacissima sia il teatro, vuole che la nuova comedia tolga i suoi elementi dalla buona vita sociale, non da quella bassa. In questo il Goldoni si distingue profondamente dal Casanova, dipintore anch'egli di certa vita veneziana. Il consiglio del Goldoni agli autori comici è chiaro: « I cattivi caratteri si mettano in iscena, « ma non i caratteri scandalosi come sarebbe quello di un padre « che faccia il mezzano alle proprie figliole. E poi, quando si « vuole introdurre un cattivo carattere in una comedia, si metta « di fianco, e non in prospetto, che vale a dire, per episodio, « in confronto del carattere virtuoso, perchè maggiormente si « esalti la virtù e si deprima il vizio ». Fu giustamente osservato che il Goldoni, con l'onestà delle sue rappresentazioni, difese Venezia contro coloro che affermavano essere la decadenza della repubblica conseguenza inesorabile dei corrotti costumi de' cittadini (3).

---

(1) Masi, *Lettere di Carlo Goldoni*, cit., pref. p. 18.

(2) « Di tutto il moto filosofico e civile, che precede la Rivoluzione francese, nulla intende... » *Ib.*, p. 95.

(3) Masi, *Albergati*, cit., cap. IV. L' onestà degli intendimenti è stata interpretata da alcuni come una prova dell'antiquato modo di sentire del Goldoni. Più innanzi avrò modo di dire come il Goldoni rispettasse l'antico e biasimasse il nuovo delle costumanze degli uomini. Quì basterà osservare che l'intendimento moralmente onesto del Goldoni, come, in generale, di tutti i grandi scrittori, primo tra tutti i nostri il Mazzini, coincide spesso con l'intendimento politico; poichè delle concezioni politiche liberali non è fine il disordine nè il

La riforma del teatro comico, compiuta dal Goldoni per mezzo della sua miglior produzione, fece nascere nella mente di lui l'idea di una riforma minore; la quale può considerarsi come una esplicazione dell'intendimento morale dello scrittore.

Dopo che tolse la maschera dai visi degli attori e questi chiamò a dire cose osservate non, le più volgari, sulle piazze o, le più nobili, nelle comedie degli antichi autori, ma in quella parte di umanità nella quale più numerose e più forti si conservavano, nel 700, le energie sociali, cioè nella borghesia, il Goldoni volle che per la gente di teatro il pubblico sentisse stima e rispetto. Non è necessario cercare qui come tra il finire della comedia aristofanesca e il sorgere dell'*atellana* romana, la fama degli attori decadesse verso quel discredito e quel disprezzo che fu naturale conseguenza del trionfo del cristianesimo. Tertulliano riteneva impossibile che un uomo potesse riflettere sulle esclamazioni di un profeta avendo negli orecchi le grida di un attore. La ignobile condizione in cui vissero gli attori della comedia dell'arte contribuì a confermare la mala fama della gente di teatro. Carlo Goldoni — del quale non si dovrebbe dir più che compisse la sua riforma teatrale con poca coscienza di ciò che faceva — insorse contro la opinione del pubblico (1) contraria agli

---

male degli uomini, ma un modo di unione più corrispondente a principî di equità e di giustizia, cioè più onesto e più morale. Molto spesso la parte morale è, per i fini sociali, più importante della stessa parte politica d'una dottrina: nel *Molière* del Goldoni, gli ipocriti parigini temono che Luigi XIV dia il permesso per la rappresentazioue del *Tartufo:* il che significa che il male morale s'annida nelle radici delle tristi istituzioni politiche e che, anche durante la vita di queste, quello può essere, se non estirpato, almeno circoscritto.

(1) Nelle *Inquietudini di Zelinda,* Barbara, che è un'attrice, non può sposarsi con Don Flaminio perchè al matrimonio di lui con un'attrice si oppone una condizione esplicita del testamento paterno. All'avvocato di Don Flaminio, il quale credeva di parlare a una donna spudorata, ella risponde: « Voi parlate così perchè non mi « conoscete. Credete che una giovane che ha calcato le scene, non « sia capace di nobili sentimenti? Siete in errore, se così pensate. « Il teatro non cambia il cuore. Colei che è mal onesta in pubblico, « sarebbe tale in privato, e chi ha prudenza in casa, vive prudente- « mente per tutto ». E più recisamente, nel *Teatro comico,* il Goldoni afferma: « Vedesi veramente smentita la massima di chi crede che « le femmine del teatro siano poco ben costumate, e traggano il lor

attori, con la stessa tranquilla fierezza con cui disprezzava l'arte della piazza e i comici del « S. Samuele ». Ciò che affermava negli scritti a proposito degli attori confermava negli atti. Nelle *Inquietudini di Zelinda* e nel *Teatro comico*, il Goldoni afferma la sua opinione e nelle *Memorie* narra un episodio della sua vita il quale dimostra la concordanza delle sue azioni col suo pensiero. Narra che, essendosi mezzo impegnato con una signorina veneziana, chiese notizie sulle disposizioni di lei, e apprese: « quelle « signore, di sangue antico, sapendo che io avevo avuto qualche « impegno coi comici, m'avevano creduto indegno di accostarle, « e non avean per me che dello spregio e della indignazione. « Tanto meglio! diss'io, tanto meglio!: è un vantaggio di più « che io debbo al mio ingegno. Sono coi comici come un ar- « tista nella sua officina. Sono gente onesta, e molto più stima- « bile che non le schiave dell'orgoglio e dell'ambizione » (1).

Non dimostrò il Goldoni di avere eguale stima dei virtuosi o musici, come, nel 700, si chiamavano i cantanti. Basterà confrontare le due comedie ora ricordate e il riportato brano delle *Memorie* con la nota comedia intitolata *L'Impresario delle Smirne* (1761), nella quale i pettegolezzi, le sciocche ambizioni di preminenza, i tentativi di vivere a spalle dei protettori sono le maggiori manifestazioni di virtuosi e di virtuose.

III. L'anno 1762 é importante non meno nella storia di Venezia che nella vita del Goldoni.

Le prime manifestazioni del turbato spirito del popolo veneziano si ebbero nelle lotte, incominciate in quell'anno, fra *Tribunalisti* e *Querinisti*: conservatori, guidati da Marco Foscarini e da altri patrizii, i primi; democratici innovatori, guidati da Angelo Querini, i secondi. Da quell'anno fino al 12 maggio 1797, nel qual giorno il Maggior Consiglio, sebbene non fosse in numero per poter legalmente deliberare, sacrificò la Repubblica al

« guadagno parte dalla scena e parte dalla casa ». Quanti de' civilissimi uomini del secolo nostro non sono ancora dell'opinione di quella nobile signora veneziana dalla quale, con un « tanto meglio! » impertinente, si allontanò subito il *vecchio* Goldoni?

(1) *Memorie*, cap. XXV.

volere di Napoleone, la storia di Venezia è un seguito di convulsive agitazioni, determinate dal contrasto delle due tendenze.

In quello stesso anno 1762, il Goldoni lasciava Venezia e l'Italia per recarsi a Parigi. Ma nel 1762 la grande produzione goldoniana era compiuta: della produzione artistica del Goldoni in Parigi non rimangono, veramente notevoli, che due comedie, *Le bourru bienfaisant* e *La serva riconoscente*. Della vita del Goldoni nella capitale della Francia non tutto è ben noto. Questo é però certo: che i comici dell'arte, ancora in grande onore in quella capitale, e la lontananza dalla cara Venezia non lo lasciaron vivere molto tranquillo. Nella sua opera d'insegnante, non di cortigiano, presso la corte degli ultimi re di Francia, il Goldoni ebbe continuo come un presentimento di cose non liete. Alcune scene della *Serva riconoscente* sono piene di un dolore troppo sincero perchè non si debba credere derivato dal cuore dell'esule volontario da Venezia. Quell'italiano Pantalone che, insieme alle figliole, vive, ridotto in miseria, nella capitale della Francia, soccorso da una sua antica serva, che gli è rimasta riconoscente, è alquanto diverso dal Pantalone di molte altre comedie goldoniane (1).

Si può securamente affermare che, dopo il 1762, il popolo veneziano, il quale aveva ascoltato per tanti anni le comedie del Goldoni con quella religiosa attenzione e con quel vivo interessamento, che piacquero tanto al Goethe, si sentì pervaso da uno

---

(1) È da notare che il Goldoni, riferendo la visita da lui fatta al Rousseau, dice la ragione della sua andata in Francia. « Siete ve-« nuto a Parigi — gli disse il Rousseau — per lavorare coi comici « italiani: costoro sono tanti infingardi: essi non si curano delle vo-« stre rappresentazioni: eh via! andatevene, ritornate a casa vostra, « so che siete desiderato, siete aspettato.... — Signore, (io gli risposi « interrompendolo) avete ragione; io per l'incuranza dei miei comici « avrei dovuto abbandonar Parigi, ma mi ci hanno trattenuto altre « considerazioni. Ho di recente composta una comedia in francese... » *Memorie* III, 16. Non una parola sull'incarico presso la Corte. Anche nelle lettere private, il Goldoni dichiarava e confermava che il fine della sua andata e della sua permanenza in Parigi era stato esclusivamente artistico. Masi, *Lettere di C. Goldoni*, Bologna, Zanichelli, pag. 195-261. Il suo ufficio presso la Corte dei re di Francia, che è di alcuni anni posteriore, e del quale è evidente che egli non si tenesse troppo, (*Lettere*, cit., pag. 262 e segg.,) ha, quindi, minore importanza, nella biografia goldoniana, di anteriori avvenimenti della vita del nostro scrittore. Non si dimentichi, da chi volesse ricordare che le stesse *Memorie* sono state dedicate al re di Francia, che anche il Voltaire ebbe e tenne, presso la Corte francese, qualche ufficio.

spirito nuovo, alla creazione del quale l'opera goldoniana non era stata estranea. Fatalmente, quella irrequietezza della moltitudine repubblicana non bastò a salvare Venezia; si manifestò, forse, troppo tardi. E il Goldoni era, dallo stesso destino che incombeva sulla repubblica veneziana, spinto incontro a una rovina non dissimile da quella della patria, ma più ampia e più terribile, incontro, cioè, alla grande rivoluzione; la quale, non ostante la difesa del Goldoni fatta da Giuseppe Chenier, doveva travolgere anche lui, Carlo Goldoni, mite genio del popolo nuovo.

V.

Non tutto l' antico è male, nè tutto il nuovo è bene, secondo il Goldoni — Si esaminano *I Rusteghi* e *Il Filosofo inglese.*

Il Goldoni, che del suo sentimento sereno d' artista colorò le sue osservazioni, deve giudicarsi diversamente che gli agitatori politici; i quali, spesso, infatuati dalla loro opera, che si svolge in mezzo agli incitamenti delle impazienze e delle volgari ambizioni, s' illudono poter distruggere il passato con un impeto di popolo o con una legge ardita. L' artista è sempre, più di ogni tribuno, prossimo al vero : egli crede che anche nelle più vergognose eredità del passato, la nuova generazione possa trovare qualche po' di bene che utilmente essa potrebbe appropriarsi. Non tutto l' antico è male, nè tutto il nuovo è bene. In questa opinione, che è fondamento della produzione intellettuale del Goldoni, si temperano le sue dottrine liberali e innovatrici. Errano però grossolanamente coloro che giudicano il Goldoni un conservatore ostinato e nemico delle novità sociali, solo perchè egli vuole che non si lascino disperdere i forti germi di bene durati sotto le antiche ingiustizie e che non si lascino fruttificare i germi di male che movimenti sociali larghi e profondi rimescolano e spingono alla superficie della vita sociale.

Per far intendere con quale giusta critica il Goldoni esaminasse e giudicasse ciò che d'antico persisteva e ciò che di nuovo s'introduceva nelle consuetudini familiari, basterà ricordare alcune scene dei *Rusteghi* (1761), una delle più belle comedie goldoniane ; la quale dovettero avere presente alla mente quei critici i quali affermarono che il Goldoni non intendeva il presente nè l'avvenire.

Lunardo e Canciano sono due di questi *rusteghi*, tiranni delle loro famiglie. Sentiamoli un pò, questi mostri. Ecco un brano di dialogo tra Canciano e Riccardo, aspirante a diventare il cicisbeo della moglie del primo:

Ric. Dove si va questa sera?
Canc. A casa.
Ric. E la signora?
Canc. A casa.
Ric. Fate conversazione?
Canc. Sior si. In letto.
Ric. In letto? A che ora?
Canc. A do ore.
Ric. Eh, mi burlate.

Mortificare così un cicisbeo non era permesso dalle buone consuetudini della società del 700; e Canciano è perciò, senz'altro, un *rustego*, un uomo all'antica. Ma a noi, lontani da quelle consuetudini, non può parere degno di biasimo ciò che il *rustego* d'allora pensava contro la società, alta e bassa, del suo tempo (1). Nello stesso modo, non possiamo giudicare irragionevole il seguente lamento di Lunardo sulle nuove condizioni della famiglia:

« Eh, patrona — dice Lunardo alla moglie — al tempo
« d'ancuo, a un omo, che gli ha giudizio se ghe dise un omo
« salvadego. Saveu perchè? Perchè vù altre donne sé tropo de-
« smesteghe: No ve contentè dell' onesto; ve piaserave i chias-
« setti, i pacchietti, le mode, le buffonerie, i putelezzi. A star
« in casa, ve par de star in preson. Co i abiti no costa assae,
« no i xe beli; co no se pratica, ve vien la malinconia e no
« pensè al fin, e no gh'avé un fià de giudizio, e ascoltè chi ve
« mette su, e no ve fa specie sentir quel che se dise de tante case,

(1) Giannantonio De Luca, poeta satirico morto venticinquenne nella prima metà del 700, ha lasciato, nel XV dei suoi *Sermoni* che s'intitola appunto *Delle scostumatezze del secolo,* una testimonianza molto importante e non curata dai critici dell'opera pariniana. Secondo il De Luca, la corruzione del 700 saliva dal basso, dal popolo, all'alta società dei nobili; non scendeva da questa a quello. Io credo più al Parini e al Goldoni che al De Luca; ma penso anche che non molto onesti fossero, in quel secolo, i costumi del popolo, specialmente in Venezia: dove la vicinanza delle classi umili alle alte classi sociali favoriva, in gran numero di popolane senza senno, l'inclinazione ad uniformarsi ai corrotti gusti del secolo. Cfr. Malamani, *La Satira* cit., p. 98.

« de tante fameggie precipitae; chi ve dà drio, se fa menar per « lengua, se fa meter su i ventoli, e chi vol viver in casa soa « con riguardo, con serietà, con reputation, se ghe dise seccag- « gine, omo rustego, omo selvadego ». (1)

A parte il tono pedantuccio del discorso, questo si deve approvare, perchè contiene osservazioni giuste e giudiziose. Nè può venir in mente ad alcuno di giudicare, per questo discorso, tirannico e mostruoso padre questo Lunardo. Il Goldoni, autore di queste osservazioni di antico carattere, non contrasta, ma integra e completa il Goldoni autore delle satire contro i nobili e contro i tiranni e delle esaltazioni delle virtù popolari. Se la vita antica potesse, come il Goldoni pensava, sopravvivere, con la sua parte migliore, nella vita nuova, il benessere degli uomini sarebbe di molto accresciuto.

Si deve ricordare che questa comedia contiene alcune scene in cui veramente questi *Rusteghi* si dimostrano uomini antichi, ma, dirò così, di una cattiva antichità. Se non che, in queste scene, essi non sono più rappresentati come esseri ragionevoli: sono ridicoli e odiosi. Ecco, per esempio, un dialogo tra Lunardo e la moglie, a proposito della figlia di lui:

MARGH. E cusì valo avanti sto maridozzo?
LUN. Gh'aveu dito gnente a la puta?
MARG. Mi? gnente.
LUN. Vardè ben vedè.
MARG. L'halo fata domandar?
LUN. No pensè altro. Ghe l'ho promessa.
MARG. Anca promessa ghe l'avé?
LUN. Siora sì, ve feu meraveggia?
MARG. Senza dir gnente?
LUN. Son paron mi.
MARG. Cossa ghe den de dota?
LUN. Quelo che voggio mi.
MARG. Mi son una statua donca. A mi, figurarse, no se ne dise gnente.
LUN. Figurarse, figurarse, no ve lo dighio adesso?
MARG. Sior sì, e la puta quando lo saverala?
LUN. Co la se sposerà.
MARG. E no i s'ha da veder avanti?

---

(1) Atto I, scena II.

LUN. Siora no.
MARG. Seu seguro che el gh'abia da piaser?
LUN. Son paron mi. (1)

È evidente che questa scena ha un significato artistico diverso da quello delle due scene riportate nelle quali si condanna il disordine delle famiglie e si pone in ridicolo il cicisbeo. Qui il *rustego* non fa la satira, ma è argomento di satira egli stesso. La sua pretesa di dare alla figlia uno sposo che essa non conosce — pretesa che ricorda l'ironia goldoniana del dramma *Statira*, già ricordato — contrasta col più elementare diritto di natura, per il quale base all'unione dell'uomo con la donna deve essere l'amore. Perciò, l'ascoltatore e il lettore della comedia disapprovano il padre crudele. Il Goldoni sa impareggiabilmente muovere il riso e l'assenso, con una parola, con una lieve caricatura, con un fuggevole accenno. In quest'ultima scena, molte e gravi cose sono sottintese nelle incalzanti domande di Margherita.

Intorno a questi *Rusteghi*, si è scritto, « si possono raccogliere molte altre comedie del Goldoni » (2). Io direi che non molte, ma tutte le comedie goldoniane possono raccogliersi intorno a quella comedia. Se non che, la ragione del mio giudizio è del tutto opposta a quella del giudizio del De Marchi. Il quale vede riprodotta nella comedia dei *Rusteghi* « la vecchia società dei brontoloni, dei burberi, degli eterni malcontenti per tutto ciò che si fa, che si dice, che si vede; fermi, irrugginiti nelle massime rigorose, ch'erano state per tanto tempo i sostegni e i chiavistelli della famiglia e dell'onore » (3). Secondo me, nei *Rusteghi*, che è comedia in alcune scene grave e in altre satirica, sono contenuti, per franche dichiarazioni e per sapienti reticenze, concetti che sono suscettibili di svolgimento in mezzo alla nuova vita sociale.

In questo modo il Goldoni discerneva il bene e il male nella società che finiva. Vediamo ora come uguale discernimento egli ponesse, molto saggiamente, nei giudizi intorno alle nuove dottrine e alle nuove costumanze sociali. Basterà esaminare la

---

(1) Atto I, scena III.
(2) DE MARCHI, *Lettere e letterati nel secolo XVIII*, Milano, Briola, 1882.
(3) Ib., p. 311.

comedia intitolata *Il filosofo inglese*, nella quale l'autore giudica la varia produzione filosofica e critica del 700 e distingue, in essa, la parte di pensiero buono e sincero della parte, molto larga, delle imposture di indotti e malvagi uomini. In queste scene il Goldoni si dimostra, non solo più equanime, ma anche più profondo critico del Baretti e dei commediografi suoi contemporanei, i quali condannarono, in modo complessivo, epperò ingiusto, la nuova filosofia. Non sfuggì certamente al Goldoni ciò che il Baretti e il Parini osservarono, che cioè le cosidette nuove dottrine erano superficiali e, quindi, inadatte al conseguimento di fini sociali lontani e profondi. In questa comedia, parlano di filosofia e stampano i loro epigrammi nelle gazzette uomini come Maestro Panich, ciabattino, Emanuele Bluc, argentiere, Monsieur Lorino, « vecchio francese caricato ». Personaggi e pubblicazioni di queste comedie, più che l'Addison e lo *Spectator*, ricordiamo Steele e il *Tatler*. Il ciabattino espone teorie sociali che ancor oggi, in certi comizî, da capipopolo senza dottrina e pieni di sciocca ambizione, si ripetono come novità. Egli complimenta col « tu » le signore. E se alcuna si lamenta di questa eccessiva familiarità, il ciabattino le osserva:

> Compatisci, Madama; questo è lo stile mio.
> Sono, se non lo sai, filosofo ancor io . . . .
> Un uom della mia sorte ha il jus di parlar schietto.

Dell'uguaglianza umana, questo presuntuoso ignorante ha un'idea tutta sua. Avendo egli e il suo compagno argentiere circondato un milord, per insinuargli nell' animo alcune calunnie contro il vero filosofo, Maestro Panich così si esprime:

> Ti abbiamo preso in mezzo, Milord, perchè siam due
> e ognun senza fatica vol dir le cose sue.
> Per altro già si sa, che siam tutti del paro
> l'Orefice, il Milord, il Sarto.
>
> MILORD — Ed il somaro.
>
> PANICH — Se avesse come noi l'interno e la ragione,
> sarebbe anche il somaro di pari condizione. (1)

---

(1) Atto II, scena III. Notevoli sono, per altro, le affermazioni di questi filosofastri. Sono operai presuntuosi ma, in fondo, riferiscono la coscienza popolare. Il Goldoni oppone ad essi il vero filosofo; ma

Le orecchie e la coda non hanno importanza per l'egalitario cittadino Panich. Il quale, in conseguenza delle sue dottrine, non crede di dover pagare le bibite al caffettiere. Questi gli può ben dire che chi non ha denari deve bere acqua pura e può il vero filosofo intervenire a difendere il diritto del caffettiere. Maestro Panich è troppo onesto per venir meno, nella pratica della vita, ai suoi ideali politico-sociali! Così risponde al vero filosofo:

> Ma tu che qualche cosa sai di filosofia
> puoi approvar nel mondo una cotal pazzia?
> Nati siam tutti eguali; quel ch'è nel mondo è nostro,
> E dir non si dovrebbe: questo è mio, questo è vostro.
> Se l'Uomo dell'altro Uomo si serve ed abbisogna
> Pretender pagamento mi sembrà una vergogna. (1)

Richiesto però, dal vero filosofo, di un paio di scarpe, le ricusa, se non gli siano subito pagate. Perciò, con ragione afferma il vero filosofo, di simil razza di apostoli:

> Si cerca la riforma, ma in casa sua dispiace.

Altro filosofante è Monsieur Lorino, figura laida di autore di libelli per poco denaro; egli accompagna le dame e, da buon cavalier servente, si dichiara pronto, per scroccare il pranzo, « a servirle sulle scale », e, quando si sente licenziare, si duole con se medesimo:

> Speravo un desinare. Per oggi l'ho perduto. (2)

Questi filosofastri divulgatori di satire anonime, apologisti di ogni ritrovato venuto da Parigi, nemici invidi degli uomini di vero merito, pullulano in Londra, come in tutte le città capitali; hanno giornali e luoghi di convegno, librerie e caffè. Il male che nelle satire e nelle comedie del 700 era soltanto accennatò, è, in questa comedia del Goldoni, ampiamente esposto e col ridicolo biasimato. Se non che il Goldoni non si limitò a pôrre

---

essi sono la forza che opera nella storia. Quando un d'essi ad un nobile osserva:

> Tu sei un uomo ricco, tu sei nobile nato
> ma fosti d'una pasta, come son'io, creato.
> (Atto I, scena III).

ricordano il lavoratore di Chioggia, nelle *Baruffe chiozzotte*, e madama Jevre, in *Pamela* fanciulla, e altri personaggi goldoniani.

(1) Atto III, scena IV.

(2) Atto II, scena XI.

in satira questi filosofastri. Quest'opera soltanto negativa avrebbe potuto far giudicare, da osservatori superficiali, il Goldoni come nemico di tutta la nuova filosofia. Il Goldoni contrappose alle ricordate figure di filosofastri la figura del « filosofo inglese », profondo intenditore delle dottrine newtoniane, conoscitore delle verità umane più libere. Questo filosofo non condanna la scienza, ma gl'impostori che si dicono cultori di essa:

> Ah che non vi è nel mondo peggior tristo animale
> dell'uom che con il vizio confonda la morale.
> Superbia senza freno suole appellar contegno,
> col nome di giustizia suol colorir lo sdegno,
> l'usura e l'interesse vantar economia
> l'asprezza del costume chiamar filosofia.
> Color che di virtude san mascherar gl'inganni
> sono i più cari al mondo, ma sono i più tiranni. (1)

Nello stesso modo, il Goldoni non condanna la consuetudine, che si veniva introducendo, di pubblicare gazzette: solo, fa osservare che questo mezzo di divulgazione dei pensieri, utilissimo alla società, si allontanava dal suo giusto fine, per l' opera di disonesti e incompetenti scribacchiatori:

> Oggi non puossi in Londra trarsi un capriccio solo
> che dalla città tutta non sappiasi di volo.
> Sonovi stipendiati dei scaltri osservatori
> che stampano di tutti le favole e gli errori.
> Util costume, è vero, che al pubblico ha giovato,
> ma che in angustia pone l'arbitrio del privato.

Questa commedia, dalla quale trarremo altre osservazioni nel corso di questo studio, basterebbe a dimostrare come il Goldoni non solo non era del tutto estraneo al nuovo fervore dello spirito umano, ma tanto con la sua mente lo dominava, che in esso poteva discernere il bene dal male. La coscienza liberale del Goldoni non era accecata da passioni giacobine; le quali ottundono la sensibilità politico-sociale d'un uomo non meno dello spirito eccessivamente retrivo. Potè, perciò, il Goldoni svolgere, dalla sua anima serena, tutta una teoria di principî, costituenti la sua ampia dottrina liberale, fortemente organica.

(1) Atto III, scena V.

VI.

Il naturalismo del Goldoni, considerato in relazione con la coltura di lui, con l'origine delle sue comedie e con la filosofia del 700 — Lotta e cooperazione di classi sociali — Divisione delle comedie goldoniane secondo il criterio politico-sociale.

I. — Più volte, nelle *Memorie*, nelle prefazioni alle comedie, nelle comedie stesse, il Goldoni afferma non aver egli mai alterato, nelle sue rappresentazioni, la natura. Questa lode che egli stesso, con giusta coscienza della sua virtù artistica, si dava, gli fu confermata da uno scrittore, il quale, perchè si chiamava Voltaire e perchè era contemporaneo del Goldoni, poteva quella lode confermare o disdire, più autorevolmente di qualunque critico dell'età nostra (1). La naturalezza, che è esteriorità, non però assolutamente necessaria, del naturalismo delle opere d'arte, è, in generale, più facilmente riconoscibile dai critici che possono confrontare l'opera d'arte con la complessiva natura esteriore, nella quale confluiscono e si confondono elementi storici, etnografici, sociali, individuali, non

---

(1) Voltaire, *Oeuvres*: correspondence générale. Lettre a Mr. Goldoni, 24 sept. 1760. Del Goldoni il Voltaire parlò anche, con somigliante giudizio, nella lettera all'Albergati, già citata. È noto che lo stesso Voltaire fece una assai favorevole relazione del *Bourru biainfaisant*. Nelle *Lettere del Goldoni* cit. (ed. Masi), pag. 133, ve n'è una nella quale il Goldoni riproduce alcuni versi a lui dedicati e per lui scritti dal Voltaire e altri suoi di risposta, ch'erano già stati pubblicati nella *Gazzetta veneta*. Ricordiamo, infine, — per dimostrare come le buone relazioni tra i due scrittori durassero a lungo — che il Goldoni, il 20 febbraio del 1778, si recò a far visita al Voltaire, come annnnziava il *Journal de Paris* di quel giorno, e che, nelle *Memorie* (III, 28), del Voltaire si parla con non diminuita ammirazione.

tutti discernibili dagli osservatori delle successive generazioni. Si potrebbe anche osservare che la naturalezza dell'opera goldoniana derivava da un così sincero e forte naturalismo, che di essa può essere testimonio anche chi solo, nell'età nostra, abbia letto poche comedie del Goldoni. Per tutto ciò, apparisce molto strano il giudizio di una scrittrice, che pur mostra di conoscere molto bene la produzione teatrale veneziana; secondo il qual giudizio, il Goldoni sarebbe il rappresentatore di una vita artificiale, da lui creata « a seconda del suo desiderio, dello scopo che si propone » (1).

A tutti coloro, poi, che al Goldoni rimproverarono di avere scarsamente attinto ad opere letterarie di altri autori e di altri tempi, egli avrebbe potuto, con giusto disdegno delle culture accattate, produttrici di opere d'arte ingrassate artificialmente, rispondere che i grandi artisti leggono sopratutto in un gran libro, in quello della vita degli uomini e delle cose, che è di tutti gli altri riassuntivo e fonte nel tempo medesimo. Agli ingegni superiori, veramente creatori di opere d'arte imperiture, la lettura delle opere dei minori serve soltanto a far loro intendere quanto queste opere mediocri si discostino dal vero naturale.

Hanno torto coloro che accusano il Goldoni di scarsa cultura: e fanno opera insufficiente coloro che pretendono di cercare la genesi delle opere goldoniane in opere letterarie d'altri autori. Dico ciò, si badi, non per affermare un principio di metodo; ma, piuttosto, per affermare che il buon metodo storico non deve essere applicato, con cieca fede, a scrittori d'ogni secolo e ad ogni scrittore. È evidente, infatti, che il modo con cui si deve procedere per giungere alla conoscenza del pensiero e del sentimento di Dante o del Boccaccio o del Tasso non può dare frutti egualmente buoni nello studio dell'opera del Goldoni o del Parini o del Foscolo. Il procedimento esclusivamente storico è necessario per l'intendimento e per la valutazione di opere il cui contenuto è tutto in un'altra civiltà, in un altro modo di sentire, in altre aspirazioni, da noi lontane. Questo procedimento diventa secondario, puramente sussidiario, quando si tratta di

(1) Giacinta Gallina, *Dal Goldoni al Gallina,* Cividale, Fulvio, 1905, p. 129.

scrittori che hanno iniziato la civiltà alla quale noi apparteniamo o che ad essa hanno variamente partecipato o contribuito. Studiare Dante e il Goldoni nello stesso modo significherebbe non intendere il vero fine della critica letteraria, che è quello di chiarire, innanzi alle menti dei lettori, tutta l'anima degli scrittori: quando, per penetrare in quest'anima, abbiamo raggi di luce nell'anima nostra, perchè dovremmo andare ad accattare indicazioni insufficienti e guide mal certe in anime altrui? Oltre queste considerazioni generali, dovrebbero persuadere della scarsa utilità dei piccoli studi eruditi intorno al Goldoni la natura speciale di questo scrittore; il quale da un' osservazione, da un ricordo, da un nonnulla traeva una comedia, il cui riscontro con altre opere letterarie non può essere soddisfacente. Il Goldoni deriva tutto dalla più schietta verità, dalla natura esteriore, complessiva dei varii elementi etnici e sociali, e dal suo sentimento individuale. Il Goethe osservò come il popolo veneziano, ascoltando le comedie goldoniane, ridesse e piangesse, e rimase molto impressionato dal fatto che quel popolo infantilmente godesse di vedersi riprodotto fedelmente sulla scena: la quale osservazione ricorda ciò che lo stesso Goldoni, nelle *Memorie*, afferma, che cioè alcuni veneziani, i quali aveano servito come modelli a personaggi di sue comedie, si ritraevano, dopo la rappresentazione, mortificati o contenti.

Questo naturalismo del teatro goldoniano, a mezzo il secolo XVIII, non è privo di un alto significato. In un tempo, in cui nè in Venezia, nè in Roma (anche quì si era ormai ben lontani dalla politica di papa Lambertini), nè in alcuna altra parte d'Italia, era possibile abbeverarsi ai rivoli comici più fecondi « che non soffrono di essere toccati » (1), i quali rivoli scorrevano nascostamente mormoranti tra gli ermellini e le sete dei prelati e dei patrizi, il miglior modo di contribuire allo sviluppo del nascente spirito della nuova umanità era quello di abituar il popolo alla osservazione delle tristi realtà, sollevando su queste, con opportuno coraggio, qualche lembo dei non fitti veli in cui si avvolgevano.

Nel brano della lettera al Cornet riportato, il Goldoni fece

---

(1) Lett. cit., da Roma, del 1759.

anche un'osservazione di critica politico-letteraria. Disse che gli scrittori teatrali, non liberi di portar nelle loro scene argomenti e personaggi veramente comici, cercavano argomenti strani, sorprendenti e ridicoli in oriente e in occidente. V' erano scrittori, nel 700, che a quest' arte si dedicavano, senza intenderne la inferiorità rispetto all' arte naturalistica, interamente. Il Chiari e il Gozzi furono di questi scrittori. Il Goldoni non scrisse che quattro o cinque comedie di argomento esotico e fantastico. Tutto il suo teatro, si può dire, resta in quel genere d'arte, che s'alimenta di osservazioni dirette e che alla società, in cui vive l'artista, contribuisce elementi di rigenerazione morale, dando la visione e la coscienza delle buone e delle cattive realtà.

Con questo sano naturalismo, costante nelle sue comedie, e con studiati atteggiamenti artistici, significanti vero coraggio civile, il Goldoni meritò bene della nuova età. La difesa del vecchio mondo era così severamente fatta che le sue vergogne non potevano essere spiegate e illustrate; e il Goldoni riprodusse tutto quel mondo segnando, con un umorismo non acre, epperò non atto a suscitare sospetti, le parti di quel mondo che si dissolvevano, e additando con rosse linee, segnate dalla fede, quelle parti da cui dovean svolgersi i germi rinnovatori della vita umana. Ebbe coscienza anche di altri mezzi, utili a contribuire al rinnovamento degli uomini (1): ma, rispetto ai mezzi più generali ora rilevati, possono considerarsi minori e trascurabili. Il grande merito del Goldoni consiste nell'aver bandito il vecchio armamentario delle comedie di intreccio e fantastiche e l'inverosimile e indecorosa goffaggine delle comedie dell'arte. Lottando, oltre che con la comedia dell'arte, con lo spirito romanzesco che, dalle origini, era penetrato nella nostra letteratura ed era cresciuto con gli Orlandi e coi Boiardi, ristabilì, nella nostra arte, il naturalismo. Il quale deve considerarsi, se non come una conseguenza, certo come una manifestazione intellettuale molto affine alle discussioni filosofiche intorno al diritto naturale, per

(1) Per esempio, il Goldoni dice di sè che

ei vide dall'esempio degli uomini più accorti
che un comico i viventi può criticar coi morti.

Il Terenzio (1754): prologo.

le quali a questo nuovo modo di considerare diritti e doveri si venivano riaccostando le menti degli uomini, fino ad allora annebbiate dal romanzesco diritto divino.

Nè si deve credere, solo perchè alcuni lo hanno affermato, che questo naturalismo goldoniano fosse angusto, poco significante. Nei confini della sua Venezia, il Goldoni, che, del resto, si allontanò spesse volte dalla sua città, ebbe intera la conoscenza della nuova anima umana. Oltre il caratteristico giro dei canali tortuosi, al di là dei meravigliosi palazzi surgenti dalle acque silenziose, vi era l'ampio mare, il quale toccava le terre più lontane: così l'arte del Goldoni, mentre raccoglieva l'espressione dell'anima popolare, nei *Campielli*, delle serve loquaci, dei fornai, dei garzoni di bottega, dei padri arcigni, dei nobili ridicoli e delle dame sciocche o perverse, esprimeva, dalla complessiva rappresentazione, uno spirito più vasto di umana verità.

II. — Sarebbe agevol cosa dare, dei sentimenti politico-sociali del Goldoni, giudizi azzardati, su la base di isolate affermazioni contenute nelle comedie. Credo però non debba essere imitato l'esempio di qualche scrittore contemporaneo che, per mezzo di frammenti malamente connessi, ha fatto giudicar degno della riconoscenza della nuova Italia uno scrittore apologista del governo pontificio. Se tal genere di critica potesse allettare, si potrebbe subito affermare che Carlo Goldoni, precorrendo e oltrepassando la lotta di classe, intuì le forme più moderne della cooperazione economica. Nelle *Baruffe chiozzotte* (1760), *paron Toni*, il quale è un lavoratore, grida in mezzo ad altri suoi compagni: « Magari lo « podessimo vende tutto a bordo el pesce che lo venderia vo- « lontiera. Se andemo in man de sti bazariotti no i vol dar « gnente. No altri poverazzi andemo a rischiare la vita in mare, « e sti mercanti col bareton de veludo i se fa ricchi co le nostre « fadighe » (1). È evidente che nella mente del Goldoni era ben chiara la necessità di modificare le relazioni tra lavoro e capitale. Tanto era chiara, che, dopo averla affermata per i lavoratori del mare, anche più precisamente l'affermò per quella specie di lavoratori ai quali egli si sentiva più strettamente legato da vincoli di solidarietà: intendo dire degli attori teatrali. Si ammiri

(1) Atto I, scena V.

come i sentimenti sociali del Goldoni fossero larghi e come egli li esprimesse in tutta la loro integrità. Dopo aver dato alla classe dei lavoratori, alla quale egli stesso apparteneva, una coscienza nuova che li distinguesse dagli attori delle piazze, cercò di strappare dal cuore del pubblico il pregiudizio volgarissimo che uomini e donne del teatro non potessero essere gente onesta. E a quest'opera di elevazione morale aggiunse consigli tendenti a produrre, tra i lavoratori del teatro, un'organizzazione economica affrancatrice dalle tirannie degli impresari e utile a sviluppare sempre più la coscienza morale della classe. Basteranno i due luoghi, che qui riporto, dell'*Impresario delle Smirne*, comedia rappresentata un anno dopo le *Baruffe chiozzotte*, cioè nel 1761, per far intendere quale fosse il pensiero del Goldoni. Dice un amico dei cantanti, il Conte Lasca: « Questo denaro terrò io in deposito: ci ser-« virà di fondo: voi farete una società, si farà un'opera di « quelle che diconsi *a carato*. Ciascheduno starà al bene e al « male. Se andrà bene dividerete il guadagno: se andrà male « spero non ci rimetterete del vostro » (1). E le ultime parole della comedia sono queste: « Spero che starete in pace e che « tutti contribuirete per il comune interesse. Ecco la differenza « che passa fra il teatro *a carato* e quello di un impresario. « Sotto di un uomo che paga, tutti sono superbi, arditi, preten-« denti. Quando l'impresa è dei musici, tutti sono rassegnati e « faticano volentieri ». Osserviamo che, come s'è detto altrove, in questa comedia non dimostrò il Goldoni di aver buona opinione dei *virtuosi* e delle *virtuose*: ma, poichè anche questi erano lavoratori, riconosceva giusto che il loro lavoro non fosse crudelmente sfruttato dagli impresari. Nel qual concetto i *virtuosi* e gli attori comici potevano essere accomunati.

La maggior dignità che deriverebbe alla Società umana per l'affrancamento dei lavoratori dallo sfruttamento capitalistico non fu solo vagamente intuita dal Goldoni. Egli dovette meditarla, poichè l'affermò nell'interesse di due specie di lavoratori e poichè non solo la dignità di questa umana economica elevazione egli intese. Intese pure l' utilità che da quell' affrancamento deriverà a tutta la Società, così alla classe dei lavoratori come a quella

---

(1) Atto V, scena ultima.

dei ricchi. Dimostrò d'avere questa convinzione in quelle comedie in cui, sorpassando un pregiudizio politico e sociale, elevò personaggi di umili lavoratori al livello di ricchi possidenti. Come esempio, basti ricordare *La Castalda.* Corallina, che è la castalda di Pantalone, sul punto di diventare moglie del suo padrone, si pente d'aver lasciato disperdere in pranzi regalati a nobilissimi cavalieri scrocconi una parte delle ricchezze di lui. Per significare il nuovo concetto economico in lei nato per l'elevazione morale che le permette di essere partecipe delle ricchezze di Pantalone, dice: « Oh, si, mi conviene mutar registro. Chi me « l'avesse mai detto che io dovessi divenir padrona! Sciocca « ch'io sono stata! Ora mi dispiace quello che si è gettato. Mi « pento ora delle superflue spese che ho fatto fare al signor Pan« talone. Per causa mia, tanti e tanti hanno mangiato a diluvio; « ma in avvenire la cosa non anderà così. Si tratta di rispar« miare per me: si risparmierà davvero » (Atto III, scena I).

Il nobile e superbo signor Ottavio, che era solito mangiar nella casa di Pantalone, è il primo che sente, nei dolorosi digiuni, gli effetti delle mutate condizioni della casa del ricco borghese.

Da tutto ciò, ripeto, si potrebbero trarre conclusioni ardite. Se non che, dando grande peso a queste affermazioni e ad altre simili sparse nelle comedie, si altererebbero le linee fondamentali della serena e liberale dottrina politico-sociale dello scrittore. Queste affermazioni si possono considerare come un improvviso sormontare, nella concezione politico-sociale del Goldoni, di profondi germi, originarii di tutte le moderne dottrine liberali. Di solito, però, questi germi riposano in fondo alla tranquilla meditazione goldoniana; nella quale il sentimento della giustizia sociale non si scompagna, se non di rado e fuggevolmente, dall'aspirazione alla pace tra tutti gli uomini.

III. Alle comedie del Goldoni s'è cercato di dare un ordine corrispondente ai varii criteri degli studiosi. L'ordine cronologico, che sarebbe certamente il più utile, è stato cercato invano e credo si cercherà inutilmente nella svariata e voluminosa produzione goldoniana. Le varie edizioni delle comedie goldoniane assegnano date diverse a una stessa comedia. Il Goldoni medesimo errava la cronologia

delle sue opere (1). Ciò che di meglio s'è potuto fare, per la bibliografia goldoniana, é nell'opera dello Spinelli, alla quale, per tutto ciò che riguarda la parte esteriore, dirò così, delle comedie in questo studio ricordate, rimandiamo i nostri lettori (2). Il Guerzoni propose una distinzione delle comedie goldoniane alquanto arbitraria: secondo lui, alcune opere furono scritte « a controggenio », altre debbono insieme aggrupparsi perchè sono scritte in dialetto veneziano, altre si distinguono perchè sono scritte parte in dialetto e parte in italiano (3). Per il fine di questo studio, valendoci di questi precedenti, aggrupperemo alcune comedie goldoniane, quante ci parranno sufficienti a dimostrare vero quello che noi affermiamo essere il sentimento politico-sociale del Goldoni, intorno a tre idee principali ed intorno ad alcune idee complementari. Le comedie centrali dei tre gruppi sono *Il Feudatario*, *Le Femine puntigliose* e *Pamela nubile*. Dalla comedia popolare, che si potrebbe chiamare anche eroica, di Pamela, attraverso una satira flagellatrice della nobiltà, che si consumava corrompendosi, si giunge al *Feudatario*, che è la negazione, fatta col ridicolo e con gravi affermazioni, di ogni potere assoluto.

---

(1) Cfr. Malamani, *Giorn. st. della lett. ital.*, V, p. 206 e seg.

(2) Spinelli, *Bibliografia goldoniana*, Milano, Dumolard, 1884. Il « tentativo di una cronologia delle cose goldoniane » è contenuto tra le pagine 267-285. Le varie stampe delle comedie sono annunziate nelle pagine 15-161. L'edizione delle comedie meno rara e più estesa è quella di Venezia, stamp. Antonio Zatta, degli ultimi anni del 700.

(3) Guerzoni, *Op. cit.*, lez. X, pag. 204 e segg.

VII.

Le *Massere* e la *Donna di governo* sono insufficienti a esprimere un concetto sociale — Cameriere di altri commediografi del 700 — Animo generoso e spirito di sacrifizio nella *Serva amorosa*, nella *Serva riconoscente*, nella *Cameriera brillante*, in *Pamela* — *Pamela* e *Nanine* di Voltaire — Perchè, nel popolo di Goldoni, le donne sono migliori degli uomini.

I. — L'innegabile naturalismo dell'arte goldoniana deve far escludere che nelle comedie del Goldoni sia rappresentata una società diversa da quella in mezzo alla quale lo scrittore viveva ed osservava. In alcune comedie, abbiamo riproduzioni precise anche dei vizii del popolo. Come il Goldoni non nascondeva nelle sue rappresentazioni che la trista consuetudine del cicisbeo era penetrata anche nei costumi del popolo, così, Pamela e la « serva amorosa » non sono i soli tipi della serva goldoniana: accanto a queste figure, nelle quali il Goldoni ha riprodotto ciò che di ottimo s'incontra anche nella più umile classe della società feminile e ha posto anche un po' dei suoi nobili ideali di uomo del popolo, abbiamo altre figure di servette veneziane, tratte certamente dal vero.

Nelle *Massere*, (1745), che, secondo il Goldoni, era la sua comedia più veneziana, tanto che temeva potesse « altrove non essere intesa e nei suoi costumi e nei suoi sali non goduta » troviamo serve infedeli e ladre (1) serve giovani che sanno ben raggirare padroni vecchi e imbecilli (2), serve che introducono gli amanti nelle case dei padroni (3), serve che accettano doni per le loro padrone dai corteggiatori di esse e ad esse, invece,

(1) Atto I, scena II.
(2) Atto III, scena I.
(3) Atto IV, seena III.

li vendono (1). Bisogna però osservare: che questa realistica rappresentazione, tutta veneziana, si distingue dalle altre, che qui ricorderemo, per il suo angusto significato, nel quale scarsissime sono le traccie del sentimento dell'autore; che il Goldoni mescola a queste serve, che non sono modelli di virù, padroni libertini e dame che nel gioco disperdono le loro ricchezze; e che, infine, queste serve disoneste del Goldoni sono ben lontane dalla perversità delle serve di altre comedie del 700. La comedia delle *Massere* ha una certa connessione con le rappresentazioni di carattere piú generale e di significato più largo, nei versi che la chiudono, recitati da una padrona:

> Una bona massera la val più d'un tesoro.
> Nu altre se fidemo in te le vostre man.
> E vu volé tradir quelli che ve dà el pan?
> Volè per frascherie desgustar le Parone?
> Ma se vu se cattive, ghe n'è tante de bone.
> Le massere cattive mandemole lontan
> e alle massere bone sbattemoghe le man.

Con queste « Massere » possiamo mettere *La donna di governo* (1758). Questa « donna di governo » abile e cattiva, inganna il vecchio padrone, invano ammonito dai parenti, e ciò che al padrone ruba regala a uno sfruttatore di donne, che diventa, nella stessa casa del vecchio padrone innamorato, sposo di lei. Una delle nipoti del vecchio, da lungo tempo in aspro dissidio con la cameriera disonesta, riesce a scoprire il matrimonio, fatto clandestinamente per non togliere al vecchio la speranza di diventar egli il marito della sua cara Valentina. A questa cameriera non si deve però attribuire una soverchia importanza. Essa non è il tipo della cameriera, come il vecchio imbecille non è l'uomo di alcuna classe sociale. Una donna che introduce nella casa del padrone un manigoldo, da essa amato, che estorce doni al padrone e ruba per poter fornire all'amante ozioso i mezzi necessari a frequentare le bische, è figura non nuova nelle comedie antiche: non comune, invece, anzi molto rara, è nella produzione goldoniana. E, invero, il Goldoni stesso s'accorse di ciò, e lo dichiarò nella prefazione alla comedia,

---

(1) Atto V, scena VI.

soggiungendo che, se di questo genere di comedie « io fossi imprudente a segno di compiacermene, la pubblica onestà e la santa provvidenza dei Magistrati porrebbe fine all'incauta licenza ». E come se le premesse dichiarazioni non fossero sufficienti, il Goldoni chiuse la sua comedia facendo dire da Valentina, che infine si pente:

> Chiedo di quel che ho fatto perdono alle Signore,
> lo chiederò umilmente a chi mi soffre e onora,
> perdon da chi mi ascolta il mio rispetto implora.
> Se *donne di governo* mi avessero ascoltata
> lo so che giustamente mi avranno criticata.
> Dal teatro alla casa vi corre un gran divario:
> un carattere è il mio del tutto immaginario.
> L'ha sognato il poeta, e poi l'ha posto in scena,
> chè di femmine buone tutta la terra è piena.

Si deve tener conto, oltre che della dichiarazione del Goldoni, di aver cioè rappresentato un tipo forse vero, ma non comune, anche del pentimento della cattiva cameriera. L' anima che si pente deve avere originarie inclinazioni al bene.

E veniamo a considerare le cameriere goldoniane di ben certa significazione politico-sociale.

All'elevatezza morale della figura di Pamela non giunge alcuna cameriera delle comedie del 700. Dopo ciò che s'è osservato intorno al realismo delle *Massere*, non credo necessario ricercare se della Pamela goldoniana le cameriere di comedie d'altri autori fossero più vere, cioè più corrispondenti alla realtà della vita del 700. Credo che il merito del Goldoni, come scrittore liberale, sarebbe da questa infedeltà storica accresciuto: perchè essa dimostrerebbe che la natura e la verità, delle quali il Goldoni giustamente si proclamava osservatore, consistevano in qualcosa di più largo e di più alto della ristretta verità dei quotidiani avvenimenti, consistevano cioè anche in quel complesso di dottrine e di aspirazioni in cui il secolo si veniva svolgendo. Certo è questo: che Pamela resta alta, e ben alta, non solo su quei rozzi e maligni servi che la comedia dell'arte rese popolari coi nomi di Sganarello, di Scapino, di Frontino, ma sulle cameriere della comedia *Le Massere*, sulla « donna di governo » e su quelle delle comedie di tipo goldoniano e perfino

sulle servette ironiche del Dancourt e sui servi stessi delle comedie del Monvel.

Pochi rilievi basteranno a mostrare questa grande distanza.

Nel *Ciarlatore maldicente* dell'Albergati, uno dei personaggi più importanti è una cameriera, Luisetta. Di essa, nel principio della comedia, si dice che essa « come tutte le cameriere, è « una pettegola, spia, mezzana della padrona, e la serve in ogni « impiego, sia d'amori permessi, sia d'amori segreti, sia insomma « in tutto quello che può dipendere da una vile fantesca per secondare una padrona bizzarra ». Questa cameriera viene in fine scacciata dai suoi padroni. La volgarità di questa cameriera di quanto fa parer maggiore l'elevatezza morale di Pamela! Tutte le bassezze di cui la serva dell'Albergati può macchiarsi contrastano coi sacrifizi d' ogni specie a cui Pamela, per l' onor suo, si sottopone.

Nella *Scommessa* del Pepoli, Annetta, giovine giardiniera, ha qualche somiglianza con la Pamela goldoniana. Entrambe sono amate e, infine, sposate dai loro ricchi padroni. Differiscono però in questo: che Pamela, per non rinunziare al suo onore che essa crede unito alla sua condizione di serva, soffoca il suo affetto e respinge i desiderii del suo signore, mentre la giovine giardiniera del Pepoli, con finti rossori, facendosi corteggiare da un contadino stupido e da due avventurieri, mentendo sempre, suscita gelosia ed amore nell'animo del padrone, e diventa la contessa di Ricagnoli.

Pamela non teme il confronto neppure con quei tipi di camerieri che, nel 1791, — nel quale anno, in Parigi, certe cose non solo si potevano, ma si dovevano dire — il Monvel rappresentò nelle *Vittime del chiostro*. In questa comedia il signor Picard, il più vecchio di tutti i servitori di casa Saint-Alban, tratta, per sua grande degnazione, da eguali gli altri domestici a lui sottoposti. Ci meravigliamo non dei buoni modi usati dal signor Picard verso gli altri servitori, ma che questi domandino a lui, quasi stupiti: « Voi nostro pari? ». Avevano, dunque, questi cittadini francesi del 1791, tali anime di servi? In Goldoni, una povera fanciulla, oppressa dal destino, ha ben altra fierezza!

In una sola comedia non goldoniana del 700 s'incontra una figura di cameriera, che mostri di avere uno spirito non vile. Questa comedia è di Antonio Sografi e s'intitola *La Donzella di Oxford*. Un padrone libertino e perverso s'innamora della sua giovine cameriera; la quale, invece, ama uno studente dal quale è riamata. I due amanti sono sorpresi dal geloso signore innamorato. E questi, per vendicarsi, accusa di furto la sua serva. Nella valigia di lei fa trovare, infatti, la chiave dello scrigno ed altri preziosi oggetti della casa. Lo studente manda alla donzella un veleno che essa ingoia per sottrarsi alla vergogna della condanna. Tra questa donzella e Pamela passa però una notevole differenza. Questa donzella è piccola figura umana: il suo eroismo finale, non preparato da manifestazioni spirituali anteriori, le è imposto dalla necessità che l'opprime. Forse, veramente eroica, avrebbe vissuto e si sarebbe protestata, se non poteva dimostrarsi innocente.

Per trovare figure di cameriere non indegne di essere avvicinate a Pamela bisogna tornare alle comedie del Goldoni stesso.

Non è Pamela, infatti, una figura eccezionale nella produzione comica del Goldoni, nè ha in qualche modo contribuito ad abbellire la figura di questa cameriera la nobiltà della sua origine. Se non bastassero le numerose cameriere che, nelle comedie goldoniane sono più sagge e più prudenti delle padrone volubili e civette, la comedia che s'intitola *La serva amorosa* toglierebbe ogni dubbio. In questa comedia, Corallina, la cameriera, rappresenta, oltre la bontà e l'onestà delle donne della sua condizione, il nobile spirito di sacrificio proprio della donna di qualunque condizione sociale. Questa serva, *amorosa* del bene e della buona fama dei suoi padroni, è, nella comedia, opposta alla nobile Beatrice, donna scaltra che vuole assicurare le grandi ricchezze di Ottavio, suo nuovo marito, al proprio figlio Lelio, con danno di Florindo, unico figlio di Ottavio. A impedire questa mala azione è volta tutta l'attività della cameriera Corallina. Essa immagina bene tutto quello che il mondo dirà di male, « perchè le donne sono presso degli uomini in mal concetto. « Ma io farò vedere, che anche noi sappiamo essere amorose e « disinteressate ».

Nelle quali parole non è soltanto notevole il sentimento onesto di Corallina: più notevole è la securezza con cui una cameriera parla in nome del suo sesso e per rivendicare l'onore di questo contro la perversità di una dama. E il Goldoni dice anche di più. Poichè Ottavio è uomo debole e cederebbe alle cattive inspirazioni di donna Beatrice, se non lo trattenessero le arti e le parole della serva; giustamente, per le parole di Florindo, la serva, che agisce sempre come rappresentante del suo sesso, è giudicata assai migliore del nobile uomo. Dice, infatti, Florindo: « Ah padre barbaro! spècchiati in questa donna dab« bene, e vergògnati che una serva abbia in verso del padrone « quella pietà che tu non hai in verso di un figlio ».

Più volte, questa « serva amorosa » ha affermato che essa ad operare in favore di Florindo è spinta da un puro sentimento di bene. Ma queste confessioni parvero forse al Goldoni insufficienti a dimostrare il nobile disinteresse della serva Corallina. Perciò, meglio chiarendo la tesi sociale che rafforzando il valore artistico della comedia, introdusse, nelle ultime scene, una Rosaura che Corallina vorrebbe dare in isposa a Florindo, perchè non gli tocchi « qualche vanerella, qualche civettuola di quelle « del tempo d'oggidì; essendovi troppo gran carestia di fanciulle « savie, morigerate ». Questo giudizio dà, delle nobili fanciulle, nell'interesse di un nobile giovine, una povera, ma onesta e fiera donna plebea!

La serva usurpa qui le funzioni di una madre. Ciò che, pertanto, a noi giova rilevare è questo: che la « serva amorosa » non solo non ha un'anima servile, ma è così nobile che essa può raggiungere le cime più alte dell'umano disinteresse, può agire, essa che è una giovinetta estranea alla casa dei suoi padroni, come una madre forte ed amorosa (1).

Dello stesso spirito di sacrificio e della stessa fortezza ha il Goldoni formato quella *Serva riconoscente* che abbiamo già ricordato. Pantalone e le sue figliole, sperduti, senza mezzi e senza conoscenze, in Parigi, andrebbero sicuramente incontro a rovina morale irreparabile, se l'antica loro serva non li soccorresse. Per

---

(1) Specialmente notevoli sono, in questa comedia, le scene VIII e XIV dell'atto I.

soccorrere quei signori, essa si riduce sul punto di rinunziare alla sua stessa felicità.

Un'altra cameriera che, nonostante la sua artistica inferiorità, si potrebbe chiamare veramente goldoniana è *La cameriera brillante.*

Le due figliole di Pantalone dei Bisognosi rimarrebbero per sempre nella casa paterna se la cameriera, cara al padrone, non inducesse questo ad accogliere in casa Ottavio e Florindo, sciocco e spaccone il primo, giudizioso e screanzato il secondo, innamorati delle figlie di Pantalone. Questa cameriera prodigiosa riesce anche, col suo spirito e con la sua sagacia, a mettere d'accordo i quattro giovani, tutti di carattere e d'inclinazioni disuguali. Il tipo di questa cameriera rimane però, artisticamente, di molto inferiore a quelli di Pamela e della *Serva Amorosa,* perchè, come osserva lo stesso Goldoni nella prefazione alla comedia, l'azione di questa « è teatrale, di quel genere che si accosta alla comedia dell'arte ». Non credo inutile, a dimostrare quanto affetto il Goldoni ponesse nelle rappresentazioni dei più umili, che, nelle comedie goldoniane, sono, spesso, i più saggi, riprodurre, da questa comedia, due scene, all'improvviso sostenute dalla cameriera Argentina innanzi ai suoi padroni, per ammaestramento di essi. In queste scene, si pongono in vista i difetti delle usanze dei nobili e la pace della vita degli umili.

La prima scena si svolge tra due sposi nobili.

ARG. Conte, questa sera vado alla conversazione.
TRAC. Non vi è bisogno che me lo dite.
ARG. Bene. A casa verrò tardi.
TRAC. Chi prima arriva, ceni e vada a letto.
ARG. Ci troveremo sulle morbide piume.
TRAC. Può essere ch'io non vi disturbi nemmeno.
ARG. Ho bisogno di denaro.
TRAC. Il fattore ve ne darà.
ARG. E se non ne ha, ne ritrovi.
TRAC. Se poi non ne avesse...
ARG. Se ne ritrova per voi, ne ha da ritrovare per me.
TRAC. Sì, madama, avete ragione.
ARG. Domani abbiamo a pranzo due cavalieri.
TRAC. Ed io vado a pranzo fuori di casa.
ARG. Dove ?
TRAG. Oh bella ! Vi domando io chi venga a pranzo con voi ?

Arg. Avete ragione. Ho fallato il cerimoniale. Ho bisono di un abito.
Trac. Servitevi dal mercante.
Arg. Quell'insolente non vuol dar altro, se non è pagato.
Trac. Briccone! Piantatelo, e andate da un altro.
Arg. Lo farò. Vi vogliono due cavalli.
Trac. Li compreremo.
Arg. Dice il fattore che non vi è fieno.
Trac. Si può vendere una carrozza.
Arg. Si venderà. A rivederci.
Trac. Dove andate?
Arg. Non lo so nemmen' io.
Trac. Chi vi serve?
Arg. Non si domanda.
Trac. Avete ragione.
Arg. Voi restate?
Trac. Parto anch' io.
Arg. Per dove?
Trac. Non dico i fatti miei alla moglie.
Arg. Nè io al marito.
Trac. Siamo del pari.
Arg. Addio, conte.
Trac. Schiavo, contessa.

Il concetto sociale, svolto dal Goldoni in questa scena a soggetto, è ripreso e con maggior decoro d'arte sceneggiato in molte comedie nelle quali si fa aspra satira delle consuetudini dei nobili. Basti ricordare le due comedie *Il cavaliere e la Dama* e *L'Adulatore*. In queste comedie le mogli, servite dai cicisbei e di questi ben contente, non si curano affatto dei mariti. Quando a Donna Claudia, nel *Cavaliere e la dama*, si annunzia che il marito dovrà battersi in duello, essa d'altro non si duole e teme, se non della possibilità di diventare povera. A chi le chiede se non le importi più della vita del marito che della roba, essa, con cinismo quasi inverosimile, risponde: « Vi è paragone fra « la roba e il marito? Che vorreste ch'io facessi senza la car- « rozza, senza gli staffieri, senza il mio trattamento da dama? « Ah, che in pensarvi mi sento venire i sudori freddi ». (Atto III, scena VIII). Dello stesso sentimento è l' Aspasia dell' *Adulatore*, la quale si scorda perfino di aprire una lettera del marito lontano, e della dimenticanza si fa quasi un merito presso il suo cicisbeo.

Numerose altre dame delle comedie goldoniane, pur non giungendo a questi estremi di indifferenza e di disprezzo, poco si curano dei loro mariti.

La seguente scena si svolge, invece, tra due sposi plebei.

Arg. Oé, Mario, dove seu ?
Trac. Son quà, fia mia.
Arg. Mario, stassera vegni a casa a buon'ora.
Trac. Si ben, volentiera.
Arg. Se divertiremo vu e mi.
Trac. Zogheremo all'Oca.
Arg. Doman anderemo insieme al marcà.
Trac. Sempre insieme. Mario e muggier sempre insieme.
Arg. Compreremo una corpetta per mi, e da far una vedada per vu.
Trac. E coi bezzi alla man la ghaveremo più a bon mercà.
Arg. I bezzi no li spenderemo tuti. Tegnimose el nostro bisogno.
Trac. Dise ben. Faremo pochetto, ma faremo coi nostri bezzi.
Arg. No voggio debiti.
Trac. Che nissun ne vegna a batter alla porta.
Arg. Alla nostra tola nessun ha da vegnirne a magnar le coste.
Trac. Gnanca mi anderò a scroccar da nissun.
Arg. Se vorremo ben.
Trac. Goderemo la nostra pase.
Arg. Mi lavorerò.
Trac. E mi ve farò compagnia.
Arg. E nissun mormorerà.
Trac. E nissun dirà mal de nu.
Arg. Vago in cusina a parecchiar da disnar.
Trac. E mi magnerò colla mia Momoleta.
Arg. Vago, Mario. Voggieme ben.
Trac. Si, cara, ve ne vorò.

Questa, secondo il Goldoni, era, dunque, la vita del popolo. Vedremo che la rappresentazione goldoniana del cicisbeo, diremo così, popolano non altera il significato di questa scena; ma lo conferma e lo chiarisce.

La « cameriera brillante » e la « serva amorosa » sono nella storia del goldoniano sentimento d'ammirazione per le virtù del più umile popolo, l'annunzio di *Pamela.*

L'argomento di questa ben nota comedia, scritta nel 1750 non ha bisogno di essere ricordato nei suoi particolari. Le vicende politiche della vita del padre costringono Pamela, nata nobile, a vivere come un'umile pastorella e, quindi, a diventare

serva di milord Bonfil. La comedia del Goldoni seguiva, nella serie delle derivazioni dal noto romanzo del Richardson, la *Nanine* del Voltaire e le comedie dello stesso argomento del Boissy e del La Chaussée. Il Goldoni si distingue da questi autori drammatici per maggior fedeltà ch'egli tenne al testo inglese. Bisogna però osservare: che il Goldoni tralasciò gli episodi del romanzo non verosimili nell'Italia del 700, come, ad esempio, quello del rapimento di Pamela in un castello del Lord innamorato, e che, in cambio delle cose inverosimili soppresse, mise nelle sue scene liberi sentimenti e finzioni fortemente significanti, per i quali la comedia goldoniana non è inferiore alla *Nanine* del Voltaire. Invero, non s'intende perchè il Masi facesse una colpa al Goldoni della nobiltà di Pamela e come il Toldo vedesse in questa comedia « poco rispetto alla virtù del popolo » e giudicasse Pamela in fine « convinta delle buone e solide ragioni dei suoi ex-avversari » (1).

Fanciulle ridotte schiave, che poi, vengono scoperte di nobile origine, erano state eroine di molte comedie. Il napolitano Nicolò Amenta, morto nel 1719, aveva largamente sfruttato quest'argomento in alcune delle sue sette comedie. A valersi di questa finzione il Goldoni fu certamente indotto dal desiderio di non porre sulla scena un fatto che sarebbe parso crudele secondo le leggi di Venezia (2) e dall'intendimento di far significare all'espediente della nobiltà l'eroismo dell'anima popolare. Pamela, quando più eroicamente contrasta con l'avverso destino e si difende dalle insidie e dalle violenze dei ricchi e dei potenti, è un'umile cameriera. Per le sue azioni e per le sue parole, che difendono l'umile popolo, vittima delle insidie e delle violenze, nessuno sospetta che essa possa essere qualcosa di più o di diverso della serva del signore inglese. Si scopre che essa è nobile quando la forte virtù di Pamela è vicina ad essere premiata: invero — par voglia concludere il Goldoni — quale

(1) *Giorn. st. della lett. it.*, XXXI, p. 343 e segg.

(2) In Venezia, i figli di un patrizio e di una plebea erano privi del patriziato e d'ogni diritto alla sovranità. Diverse erano le leggi inglesi. *Memorie*, II, cap. IX, p. 584. La superiorità delle leggi inglesi fu coraggiosamente affermata dal Goldoni: « In Londra un cavaliere non perde niente se sposa una povera fanciulla onesta... » *Pamela maritata*, atto I, scena VIII.

nobiltà v'è più bella e più vera di quella che deriva dalle forti e pure opere di una donna sventurata?

A dimostrare la giustezza di queste osserazioni intorno ai sentimenti che animano la comedia goldoniana, basterà ricordare alcune parole di Pamela e di madama Jevre.

Pamela così discorre con se medesima del suo amore: « Oh, « foss'egli un servo, com'io sono! » E, parlando al suo padrone, dice: « Voi non mi darete ad intendere d'aver alcuna autorità « sopra l'onor mio; poichè la ragione m'insegna esser questo un « tesoro indipendente da chi che sia. Il sangue nobile è un ac- « cidente della fortuna; le azioni nobili caratterizzano il grande ». E, ribellandosi alle insidie del cavaliere Ernold, ricco, nobile di nascita e volgarissimo d'animo, quello stesso che accuserà d'infedeltà, presso milord Bonfil, Pamela maritata, oppone concetti d'indomabile fierezza. Il seduttore dice a Pamela, che s'è affermata ragazza onesta e onorata: « Brava! Me ne rallegro... Se siete tanto onorata, avrete dell'onore da vendere... » Pamela risponde all'offensore nobilissimo: « Credo che dell'onore ne abbiate veramente bisogno ». Il seduttore le offre sei ghinee e, vedendo il disdegno della fanciulla, domanda se le sembrino poche. Al che la fanciulla risponde: « Eh, signore, voi non cono- « scete il prezzo dell'onestà! »

Di madama Jevre basterà ricordare queste sole espressioni: « Io ho sentito dir tante volte che il mondo sarebbe più bello, « se non l'avessero guastato gli uomini, i quali per cagione della « superbia hanno sconcertato il bellissimo ordine della natura. « Questa madre comune ci considera tutti eguali. E verrà un « giorno che dei piccoli e dei grandi si farà nuovamente tutta una « pasta... » Si potrebbe giustamente negare che in queste parole sia un'eco delle discussioni più ardite del 700 intorno allo stato di natura? Non è inopportuno ricordare che nel 1750, nel quale anno fu rappresentata *Pamela*, Gian Giacomo Rousseau viveva miseramente facendo umili mestieri e copiando musica, ben lontano ancora dalla concezione dell'*Emilio* e del *Contratto sociale.*

Il Toldo riscontrò larghe traccie dei nuovi sentimenti sociali nelle seguenti espressioni contenute nella *Nanine* del Voltaire. Il conte dice alla baronessa:

Vous mettez la grandeur dans des blason; je la veux dans le coeur.

La Baronne. Ne doit-on rien, s'il vous plait, à son rang?
Comte. Etre honnête homme est ce qu'on doit...
La Baronne. Vous dégradez ainsi la qualité!
Comte. Non: mais j'honore ainsi l'humanitè! (1)

Che c'è, in queste espressioni, che non si incontri anche nelle parole di Pamela? E quanto le parole del Voltaire sono lontane dal preciso, rivoluzionario concetto posto dal Goldoni nelle parole di madama Jevre!

II. Non è necessario insistere nell'osservare come il Goldoni, anche rappresentando tipi di cameriere disoneste, non circondasse mai queste figure di quel disprezzo e di quell'acre spirito schernitore che gli altri comediografi derivavano nelle loro rappresentazioni forse dalle reali qualità dei personaggi rappresentati, certamente da pregiudizi del secolo. Le cameriere di questi comediografi sono malvagie e incorreggibili: le cameriere del Goldoni hanno, nel fondo delle loro anime, germi di bontà non uccisi dalle male consuetudini. Le cameriere goldoniane, perciò, sono quasi sempre migliori delle loro padrone, e, abbellite dal sentimento dello scrittore, possono diventare, senza che si muti il tipo umano fondamentale, fortemente virtuose ed eroiche. Sono in fondo, formate della stessa pasta con cui il Goldoni formò la *Putta onorata* e la *Buona Moglie*. È tutta gente di quel popolo, che, nel 700, costituisce una classe contrapposta alla nobiltà, ai militari ed al clero.

Perchè il Goldoni, a rappresentare le virtù popolari, si servì di figure di donne e non di figure maschili? La questione si risolve facilmente per due principali considerazioni. Era, cioè, prudente e, nel tempo stesso, più verosimile pensare raccolte nell'animo della donna quelle virtù individuali, della fedeltà, della fortezza, della onestà, della rassegnazione, le quali sono come il caldo nucleo intorno al quale si formeranno e si svilupperanno le fiammeggianti virtù collettive e sociali. A scrutare in quel veramente sacro deposito di popolari energie non si piegavano gli sguardi dei censori e degli inquisitori, i quali, non più accorti della maggior parte degli uomini d'intorno al 1750, consideravano la donna incapace di diritti e di virtù civili. (2) Il Gol-

(1) *Giorn. st. della lett. it.*, XXXI, p. 346.
(2) Questa osservazione può valere anche a spiegare la parte notevolissima che le donne, giudicate e considerate inferiori agli

doni, che, come si vedrà più innanzi, aveva della donna una più nobile e più giusta opinione, rappresentò la donna del popolo come la custode eroica di quelle elementari virtù che sono il principio della dignità degli individui e della grandezza dei popoli. E vi fu un uomo, nell'età del Goldoni, al quale il desiderio maligno di rovinare il nemico scrittore popolare acuì l' ingegno verso l'intendimento dei fini del Goldoni. Il Gozzi affermava, infatti, che il Goldoni « nelle sue produzioni sceniche aveva fre« quentemente addossate le truffe, le barerie e il ridicolo ai suoi « personaggi nobili, e le azioni eroiche serie e generose ai suoi « personaggi della plebe per cattivarsi l'animo del romoroso so« stenitore del grosso numero di quella, ch'è sempre invidiosa « e collerica colla maggioranza dei gradi. » (1) Naturalmente, sono ormai cadute dalle pagine del Gozzi tutte le vili e allora temibili insinuazioni, come quella che il Goldoni desse « un pubblico mal esempio contrario all'ordine indispensabile della subordinazione « (2). Restano però, nelle pagine del Gozzi, le verità di cui la memoria del Goldoni si onora. Ed è strano che noi, ammiratori sinceri di Carlo Goldoni, dobbiamo accogliere, per la verità e per l'onor suo, il giudizio dei suo nemico e dobbiamo considerare come dettata da dura necessità, epperò non corrispondente al vero sentimento dello scrittore, la dichiarazione che il Goldoni preponeva alla *Donna prudente*, che cioè suo particolar studio fosse sempre quello di esaltare la virtù, « e questa nelle persone nobili specialmente ». Nei capitoli seguenti si dimostrerà come il Goldoni non dicesse, con queste parole, il suo vero sentimento.

Anche maggior verosimiglianza ha dato il Goldoni alle sue scene assumendo, in esse, a rappresentare le virtù popolari, figure di donne. Poichè la società del 700 era corrottissima e poichè le società hanno le qualità morali degli individui che la compongono, non sarebbe stato verosimile rappresentare gli uo-

---

uomini, ebbero negli avvenimenti politici e sociali del 700. (Molmenti, *Venezia nella vita privata*, pag. 441). La forza non sospettata dei loro intelletti, non logorati nell'esercizio degli uffici, aveva talvolta meravigliose manifestazioni.

(1) *Memorie inutili*, parte I, cap. 35.

(2) *Ib.*

mini del popolo, cioè della bassa ma più larga parte degli elementi sociali, come generalmente virtuosi, forti, eroici. In questa contraddizione cadde, talvolta, il Parini: la società, che egli rappresenta, è composta di una parte minore di figure ridicole e corrotte e d'una grande maggioranza di onesti e virtuosi lavoratori. Questa contraddizione non dannosa, anzi utile alle rappresentazioni *poetiche*, liriche e satiriche, del Parini, sarebbe stata biasimevole nelle rappresentazioni *teatrali*, le quali hanno maggiori doveri verso la realtà, del Goldoni. Per tollerare il ridicolo e le molte forme di sfruttamento e ogni bassezza della vita dei nobili, il popolo degli uomini, di coloro cioè che partecipavano, in qualunque modo, alla vita sociale, doveva essere molto al di sotto, moralmente, della serva riconoscente, della serva amorosa, di Pamela. E tra quel popolo il Goldoni, che pur aveva fede nella rinnovazione morale e politica di esso, insieme a molti galantuomini (1), vide e ritrasse il bugiardo, l'avaro, il dissoluto, l'impostore, il frappatore, il chiacchierone, il prodigo, l'adulatore e servi venali e maligni e traditori e avvocati ladri.

Certo è, però, che se nel popolo era scarsa la virtù individuale, in alto, nella società dei nobili, si manifestavano i segni della dissoluzione sociale, larga e ormai infrenabile: il crollo delle vecchie classi privilegiate era la necessità storica di quella fine di secolo.

---

(1) Per dimostrare che anche qualche servo, nelle comedie goldoniane, ha i generosi sentimenti di molte sue compagne, basterà ricordare il servo Balestra, nel *Festino*. Egli vede che il nobile padrone dissipa la dote della nobile sposa in spese sciocche fatte per soddisfare i capricci della cicisbea Donna Doralice. Nel suo cuore di onesto plebeo, egli si duole di ciò; e il suo dolore esprime al suo « caro signor padrone », dicendogli che lo affligge

saper che in men d'un anno andò una possessione,
saper che alla consorte...

Il conte di Belpoggio lo interrompe e lo scaccia, dicendogli:

Basta così Va via.

VIII.

La fanciulla, la donna e il cicisbeo nelle comedie del Goldoni — In quale concetto il Goldoni tenesse la donna: sua opinione distinta da volgarità estranee al sentimento dello scrittore — Figure di donne goldoniane: *le donne di casa soa, la donna forte, la donna vendicativa* — Il cicisbeo goldoniano adattato agli intendimenti morali dello scrittore — Il cicisbeo nella nobiltà e il cicisbeo uelle famiglie popolane: in queste è represso, in quelle è necessario.

I. Intorno al particolar concetto in cui sono tenuti la donna e il cicisbeo nelle comedie goldoniane sono state fatte osservazioni non giuste, perchè incomplete. La donna e il cicisbeo non possono essere considerati, nella società del 700, separatamente: perciò, alcuni atteggiamenti della famiglia goldoniana non possono essere bene e del tutto intesi, se non considerati nel loro complesso.

In tre principali osservazioni si possono riassumere i giudizî degli studiosi della donna e del cicisbeo goldoniani. Il Guerzoni notò che moralmente le comedie del Goldoni si distinguono da quelle del 500 in ciò, che dell'adulterio, il quale, sopra tutto nei suoi particolari moralmente più scabrosi, fu l'argomento caro agli autori cinquecentisti, non si tratta in alcuna comedia goldoniana (1). Lo stesso Guerzoni negò, nondimeno, che le comedie del Goldoni siano in tutto oneste e morali: chè, secondo lui, le fanciulle goldoniane, le quali accolgono nelle loro case gli innamorati, non mostrano di avere oneste inclinazioni (2). Il Sismondi,

(1) Guerzoni, *Op. cit.*, pag. 216.
(2) Guerzoni, *Op. cit.*, pag. 210.

infine, ripetuto da tutti i critici che si occuparono del cicisbeo goldoniano, dalla Vernon Lee e dalla Merlato tra i più recenti, notò che questo è un personaggio innocuo, più sciocco che cattivo (1).

A me pare che una strettissima connessione unisca queste tre osservazioni, e che, riunite insieme, esse possano, intorno al feminismo e al cicisbeismo goldoniani, permettere di venire ad una conclusione complessiva giusta, ben diversa dalle esposte conclusioni particolari del Guerzoni e del Sismondi.

La fanciulla, nel 700, è assai tiranneggiata dai suoi maggiori. Per lungo tempo è lasciata rinchiusa in un convento. Quando giunge all'età del matrimonio, spesso le è imposto, per marito, un uomo a lei del tutto sconosciuto. A correggere questa crudele consuetudine v'è, in quella società in dissoluzione, un'altra consuetudine, per la quale alla fanciulla è concessa la facoltà di scegliersi un giovine cavaliere servente. Se la fanciulla vuole, può questo aiutante del marito essere nominato nell'atto nuziale. Per sottrarsi ai danni della consuetudine crudele — più ampiamente prevalente nella società dei nobili — e per non ridursi nella necessità di valersi della facoltà accordata dalla consuetudine troppo indulgente, le fanciulle goldoniane, specialmente quelle borghesi, che sono più vive o meno sciocche delle nobili, aiutate dalle cameriere, accolgono nelle loro case i loro innamorati. E quasi sempre quelle fanciulle riescono a liberarsi dai giovani ad esse proposti o imposti dai padri e anche dalle madri e dalle zie, e a unirsi, in lieti propositi di onesta vita, coi giovani ch'esse amano. Come esempi, ricordo Checchina delle *Donne di casa soa*, Rosaura della *Donna vendicativa*, la stessa « figlia obbediente » : perfin Lucietta, la figlia del « rustego » Lunardo riesce a temperare la crudeltà del padre il quale vorrebbe che essa si sposasse senza aver prima visto mai il « novizzo ». Si può dire che queste giovinette goldoniane siano immorali? Non sarebbe più giusto affermare che la ribellione delle giovinette borghesi era più onesta della rassegnazione a consuetudini le quali erano il prodotto di una profonda corruzione sociale? Per ben giudicare quelle giovinette, bisogna pensare alla loro poste-

---

(1) Sismondi, *Op. cit.*, vol. II, pag. 128.

riore condizione morale, cioè alle mogli goldoniane. L'adulterio nelle comedie del Goldoni, cioè nel mondo umano del Goldoni, è soppresso. In qualche comedia, in cui agiscono personaggi nobili, esso è appena accennato. Orbene, queste buone mogli sono quelle stesse fanciulle, che, più oneste del loro secolo, hanno cercato di « uscir di soggezione » (1) e di assecondar le loro inclinazioni, per non essere poi costrette a imbrancarsi nella moltitudine delle spose « altrui care ». Conseguentemente, il cicisbeo goldoniano doveva essere quello che è. Il cicisbeo, che era nelle abitudini dell'alta e della bassa società del 700, non poteva essere soppresso nella comedia che da quella società traeva la sua materia. Bisognava, d'altra parte, adattarlo agli onesti intendimenti del Goldoni, per i quali nell'onestà della donna, specialmente di quella del popolo, si conservava il germe del rinnovamento sociale. Quindi, in queste comedie, il cicisbeo è quasi sempre un misero e innocuo essere, ridicolo, non cattivo, necessario alla società dei nobili, mal tollerato e talvolta energicamente represso nelle famiglie popolane.

Il concetto morale del Goldoni è ben chiaro: esso risplende tra due brutte consuetudini sociali, quella di tiranneggiare il cuore delle fanciulle e quella del cicisbeo. La donna goldoniana si conserva onesta, pur essendo spesso dalla famiglia, dirò così, preparata alla disonestà e pur avendo intorno, dopo il matrimonio, le varie insidie dei cavalieri serventi che la onorata consuetudine sociale le appiccica ai fianchi.

Veramente notevole, in mezzo a contraddittorie consuetudini sociali, riguardanti la donna, fatte di cavalleria e di sfruttamento, di disprezzo e di venerazione, é questo feminismo del Goldoni.

II. Intorno alla donna goldoniana, si sono espressi giudizî tra loro contrarî. Alcuni, tra i quali la Vernon Lee, hanno affermato che ella rimane sacrificata in quella piccola mostruosa signoria, che è la famiglia, il capo della quale è un tiranno odioso. Altri, meno lontani dal vero, hanno affermato che i mariti goldoniani sono esseri troppo docili, quasi privi di volontà e

(1) *Le avventure della villeggiatura*, atto III, scena II. Questo concetto è espresso anche nella *Donna vendicativa*, atto I, scena VII.

che, perciò, nelle case dispongono di ogni cosa le donne (1). Al primo giudizio manca qualunque giustificazione nel contenuto delle comedie goldoniane. Gli altri giudizî constatano un innegabile carattere esteriore della famiglia goldoniana, ma non penetrano l'intendimento che ebbe lo scrittore nel fare quelle rappresentazioni della vita popolare.

L'erroneo giudizio, secondo il quale la famiglia goldoniana sarebbe tiranneggiata dal suo capo, procede da inesatto apprezzamento del tipo della fanciulla goldoniana, che, come s'é già osservato, differisce dal tipo della donna, e da mancanza di discernimento degli elementi spurii della comedia goldoniana, di quelli elementi, cioè, che, per originarie vie, sono passati dalla comedia di piazza in quella del Goldoni. Mi limiterò a dare un esempio di tali derivazioni, facilmente riconoscibili.

Il Goldoni non riteneva certamente una necessità sociale che i mariti bastonassero le mogli. La lunga serie delle comedie goldoniane mi par come percorsa da un brivido di raccapriccio, per questo pensiero. Pure in qualche comedia del Goldoni la volgarissima opinione, che sia necessario bastonar la donna, é espressa. E se si potesse credere che quella fosse proprio l'opinione del Goldoni, essa avrebbe un significato assai grave. Perchè certe opinioni possono non avere una grande importanza in componimenti di carattere strettamente individuale: acquistano un più notevole significato, se poste in una comedia, che deve essere rappresentata innanzi al popolo. Può un poeta, in un qualunque *Sonaglio delle donne*, sbizzarrirsi nel cercare il miglior mezzo di ridurre alla ragione le donne caparbie; e il Grosley, in pieno secolo XVIII, poteva perdere il suo tempo nello studio « della necessità di bastonare la propria amante per esserne amato ». Ogni scrittore è padrone di esprimere le sue opinioni; come ogni uomo é ancora libero, purtroppo, di trattar bene o di maltrattare la sua compagna. Ma in una comedia letteraria, e specialmente in quella goldoniana, nella quale l'onestà degli intendimenti è continua ed evidente, un marito bastonatore della moglie, se

---

(1) Maria Merlato, *Mariti e cavalieri serventi nelle comedie del Goldoni*, Firenze, Carnesecchi, 1906.

fosse veramente espressione del sentimento dell'artista, avrebbe un valore ben diverso.

Pure, dicevo, in Goldoni, s' incontra qualche uomo che crede necessario bastonare le donne. Nelle *Femine puntigliose,* a don Florindo, ridotto alla disperazione per i capricci della moglie, Pantalone dà questo consiglio: « Bastonarla in una camera ser- « rada, che nessun savesse gnente per salvar el decoro; ma « bastonarla! » (1). E perfino nella comedia *Le donne di casa soa*, nella quale, come diremo, sono rappresentate ottime madri e ottime figlie, donne che sono orgoglio e consolazione delle loro case, il volgare concetto che si debbano bastonare le donne spunta in una scena. Un mercante di Corfù, personaggio goffamente ridicolo, più di maschera che d' uomo, introdottosi nella casa di una delle *donne di casa soa*, avendo assistito a un dialogo vivace tra questa donna e il marito, a questo domanda:

« Chi stara? » « Mia muggier. » « Cun ti cusì parlar?
te perder el respetto, e ti no bastonar? » (2)

Si osservi, intanto, che dell'opinione che si debbano bastonare le donne sono i consiglieri, non i mariti: i quali sdegnano quei consigli. I mariti sono creature più goldoniane di quei volgari consiglieri. I quali appaiono in aperto contrasto, per la loro volgarissima dottrina, coi personaggi principali, anche in comedie d'altri autori vissuti, come il Goldoni, vicini ai clamorosi trionfi delle comedie di piazza. Nelle *Convulsioni*, la ricordata comediola dell'Albergati, il dottor Francuccio scrive la seguente ricetta a Bernardino, preoccupato delle troppo frequenti convulsioni della moglie:

Col disprezzo e lo scherno e col bastone
si sana ogni donnesca convulsione.

Questi consiglieri, ridicoli e goffi nell'aspetto e volgarissimi nel pensiero e nell'espressione, sono, evidentemente, derivazioni della comedia dell'arte. Pare che questa, per le loro bocche, sogghignasse plebeamente accanto alle figure (artisticamente ben più alte di quelle dei volgari consiglieri) delle dame vane e capric-

(1) Atto II, scena I.
(2) Atto IV, scena III.

ciose. Quale distanza, invero, tra quel misero dottor Francuccio e Donna Laura, la dama delle *Convulsioni* non minore della somigliante dama del *Vespro* pariniano! (1) Nè minore, pur essendo di natura diversa, è la distanza che separa i consiglieri dei mariti dalle mogli, nelle comedie del Goldoni.

Egualmente errano coloro che spiegano la superiorità delle mogli sui mariti, nelle comedie del Goldoni, con « l'energia del pettegolezzo » e con « un'enorme scaltrezza » proprie di quelle donne (2). A qualche speciale atteggiamento di donna o di marito non bisogna attribuire grande importanza: si tratta dei soliti elementi spurii nelle comedie goldoniane. Non tutte intere le figure di Anzoletto nella *Casa nova*, di Gasparo nelle *Donne di casa soa*, di Pellegrino in *Sior Todero brontolon* e di altri mariti « allocchi » (3) sono goldoniane. Quando l'affetto e la fiducia, che uomini del popolo ripongono nelle loro buone compagne, dànno luogo a ridicole caricature, il carattere umano, che l'arte goldoniana riproduce, viene assorbito dalla *maschera* del marito imbecille. Non è goldoniano, per esempio, Pellegrino quando alla moglie, la quale ha già da qualche ora dimenticato un ridicolo incidente di cucina, balbetta scuse non chieste: « ho sentio « in cusina che avé crià per el zucchero e per el caffè... no criè « con mi, che mi no so gnente » (4).

La superiorità delle donne goldoniane è nelle buone qualità morali di esse, non nei loro feminili difetti.

Ricordiamo che le donne superiori, veri baluardi, per le famiglie, contro l'invadenza dissipatrice e dissolutrice degli uomini, sono, quasi tutte, donne del popolo. La « cameriera amorosa » salva i suoi nobili padroni da rovine e da vergogne.

---

(1) Anche le convulsioni della dama pariniana sono cagionate dalla scortesia del marito che si rifiuta di pagare i debiti della sposa. Perfino l'impertinenza della gente di servizio é descritta dal Parini con la stessa ironia usata dall'Albergati:

> ... Invan le damigelle
> che su lo sposo e il cavaliere e lei
> scorrean col guardo e poi ristrette insieme
> malignamente sorrideano in volto

(2) M. Merlato, *Op. cit.*, p. 20.
(3) M. Merlato, *Op. cit.*, p. 25.
(4) Atto I, scena IV.

Padrone popolane e *massere*, in fondo, si distinguono solo per la maggior dignità sociale e per l'interesse a ben custodire le cose familiari, che hanno le prime: l'anima è unica, egualmente buona, nelle serve e nelle padrone popolane. E ben poteva il Goldoni assumere spesso agli onori di padrone delle case le stesse « massere », come fece nella *Castalda*. Da quel basso mondo umano il Goldoni ha tratto gli elementi costitutivi della « Buona moglie » e della « Putta onorata ».

Nelle comedie del Goldoni, la donna è tenuta in alta considerazione. Questo, oltre che dai chiariti intenti sociali dello scrittore, per esprimere i quali, si servì, come si é detto, di personaggi feminili, è dimostrato da sue affermazioni generali, comprendenti donne di ogni classe sociale, considerate, le poche dame nobili dal Goldoni innalzate alle cime dell'umana dignità, individualmente, non come rappresentanti della loro classe.

Se la cultura della donna era bassa e se la sua condizione, prima nella famiglia e poi nella società, non era degna di essa, di ciò non può tenersi responsabile lo scrittore. Altra cosa é la realtà, che lo scrittore deve riprodurre, ed altro il sentimento di lui.

Del sentimento del Goldoni rispetto alla donna abbiamo manifestazioni ben chiare. Nei *Mercanti* Giannina, signorina olandese molto colta, osserva intorno alle condizioni delle donne veneziane: « Povere donne! Ci tradiscono i nostri padri medesimi.
« Essi ci impediscono di studiare, fondati sulla falsissima pre-
« venzione che lo studio non sia per noi. Credono che l'intel-
« letto delle fanciulle non sia disposto alle scienze e talora
« violentano allo studio un maschio che inclinerebbe al lavoro,
« e condannano alla rocca una figlia che avrebbe tutta l'abilità
« per diventare sapiente ». Le stesse considerazioni, su per giù, fa, nella *Donna di testa debole*, Don Fausto, il rude ma sincero amico di Donna Violante. E nella comedia *Il Filosofo inglese*, questo dichiara:

Piacemi che Madama nello studiar s'impieghi
e, di tante altre a scorno, l'ozio detesti e neghi.

Naturalmente, bisogna distinguere tra donne che hanno inclinazione agli studî e donne che hanno inclinazione alle cure della casa :

> Bello è il veder la donna in mezzo a dotte genti
> sostener le questioni, risolver gli argomenti.
> Ma in casa ad un marito non piacerà il sussiego
> con cui le letterate soglion risponder: *nego*.
> Deve bramar lo sposo sposa che senta amore
> non che a indagar si perda la cagion dell'Amore.

Bisogna, dunque, secondo il Goldoni, anche per ciò che riguarda la cultura e le occupazioni della donna, secondare, non tiranneggiare le inclinazioni naturali. La donna deve esser libera, com'è l'uomo, nella elezione sessuale e nella sua orientazione verso i varii fini emergenti nella umana consociazione.

Dopo le fatte osservazioni, sarebbe facile far qui sfilare una moltitudine di donne intelligenti e sagge, ben degne di dirigere le sorti delle loro famiglie. Per brevità tralascerò le locandiere di garbo, le donne sagaci, le vedove scaltre, dalle quali gli uomini, corteggiatori e parenti, sono abilmente burlati; e mi limiterò a ricordare tre comedie : nella prima, come in molte altre sono rappresentate buone donne del popolo ; nella seconda è fatta la rappresentazione di una delle pochissime dame non cattive e non schiocche che il Goldoni pare abbia eccezionalmente immaginato per attestare la permanenza di alcuni caratteri propri del sesso anche in quella società dei nobili, in cui era raro, come bene affermava il Gozzi, che il Goldoni scorgesse qualche virtù; e nella terza è rappresentata una forte energia feminile eccezionalmente cattiva e dannosa.

I personaggi principali delle *Donne di casa soa* sono Angiola e Gasparo, moglie e marito. L'uomo va in giro per Venezia per cercar qualche guadagno. Quando non trova lavoro, torna a casa, a ricevere i rabuffi della moglie. Questa, intanto, manda innanzi la famiglia, col suo lavoro, coi suoi risparmi, con la sua vigilanza su l'azienda domestica. Tutto nella casa è a posto e ben custodito. La donna di servizio non fa che dolersi della padrona che non le lascia alcuna cosa sotto le mani, che tutto chiude, che a tutto essa stessa provvede. E questa donna così giudiziosa pensa a dare un buon collocamento alla sorella di suo marito,

bella e buona fanciulla, rimasta orfana. Veramente, alle proteste di Angiola, che cioè essa non vuole andare in cerca d'un marito per la cognata, e che questa vuol lasciare libera di scegliersi lo sposo, non corrispondono, nelle ultime scene del quinto atto, i fatti. Ma due considerazioni si debbon fare a favore di questa buona donna di casa: che il suo vivo interessamento per la cognata è determinato da un vivo e onesto affetto e che, quando Angiola cerca di far innamorare il levantino Isidoro, Checcha, la fanciulla, s'è già definitivamente promessa al giovine che ama e che Angiola aveva già ricevuto nella sua casa. Accanto all'onesta attività della buona moglie si svolge l'innocente idillio di Checca e di Tonino. Quanta poesia, semplice e pura, è nell'amore che unisce i due giovani! Se sbadatamente la buona fanciulla chiude la finestra, nel core del giovine trema il pianto. Alla volgarità d'Isidoro, la maschera levantina, che dice di sè

« prima voler morire che femena comprar ».

Tonino risponde, parlando a se stesso:

E mi mo se podesse comprar Checchina bella
el sangue delle vene spenderave per ella.
Che no ghe se a sto mondo un tesoro mazor
quanto una puta bella, onesta e de bon cor.

Di quanto questa Angiola è superiore, per attività e per intelligenza, al marito Gasparo! E come riesce a piegare al voler suo il rude mercante levantino che si recò alla casa di lei per impedire, con le minaccie, il matrimonio di Tonino e di Checca!

Angiola è una donna del popolo. E poichè abbiamo dimostrato che il Goldoni sentiva una viva simpatia per le povere donne che vivevano del loro lavoro, non può, questo personaggio di donna, che somiglia a moltissime altre donne goldoniane, essere giudicato notevole soltanto per la sua vivacità e per la sua loquacità, se non da chi s'è creato nella mente, per opportunità delle proprie conclusioni, un Goldoni diverso dal vero.

Anime femminili forti e secure il Goldoni ammise potessero vivere anche in quella società in cui le più vive consuetudini del cicisbeo, delle conversazioni, delle costosissime villeggiature, del gioco, del debito pongono a durissima prova la virtù della donna.

La comedia *La donna forte*, e qualche isolato personaggio femminile di altre comedie, esprimono questo concetto.

La donna forte è una marchesa, che il marito lasciò sola per andare alla caccia, in luoghi lontani. Di lei si è perdutamente innamorato un nobile signore, perverso ed audace. Varie sono le trame ordite dall'innamorato per far cadere la marchesa: quel nobile signore non rifugge dalle menzogne e neppure dalle più volgari minaccie. A lui è associato, nella trista opera di persecuzione, un servo ribaldo, che a parole ammazza ogni nemico e nei fatti si dimostra comicamente codardo. La marchesa, calunniata, presso il marito, dal maligno amatore, deve la salvezza della sua vita a un servo fedele, onesto e coraggioso, che ha sempre validamente assistito la innocenza di lei. Questa marchesa, una martire un po' di maniera, afferma spesso il dovere della donna.

> Vagliami il giusto orgoglio, vogliami la costanza.
> Chi ha l' innocenza in petto può parlar con baldanza.
> Sappianlo i miei congiunti, sappialo tutto il mondo:
> quel che celar dovevasi, altrui più non nascondo.
> Mille nemici ho intorno, anche il marito stesso
> carica la mia fama di un vergognoso eccesso.
> Prima si disingarni; poi, se il desia, si mora
> Ma nel morir si serbi la mia fortezza ancora.

Sono versi un po' da melodramma, questi e molti altri di questa comedia. Ciò però non toglie che l'eroina della comedia basti a se stessa, in gravissimi pericoli, e salvi, col proprio, l'onore del marito imprudente e della sua casa. Donna forte e onorata veramente in mezzo a una società di donne deboli, le quali l'onore fanno consistere nel rispetto delle disoneste consuetudini.

Accanto alle molte buone donne — di così grande bontà che di essa gli effetti pare non debbano rimanere ristretti nelle loro famiglie ma debbano propagarsi nella società — esiste, nella creazione goldoniana, qualche donna malvagia, che merita di essere qui ricordata. Non soltanto nel bene può farsi valere l'energia di una speciale personalità umana. Tra le poche donne malvagie del Goldoni ricordo Corallina, che è *La Donna vendicativa*. Questa cameriera non può essere confusa con le povere «massere» che, quando mancano al loro dovere, appariscono più deboli che colpevoli, ed è ben lontana dai buoni eroismi delle più numerose

serve goldoniane. Questa cameriera ha veramente un' anima ribelle e perversa. Se l'avesse rappresentata un autor tragico, intorno a lei giacerebbero numerosi gli uccisi. Nella comedia goldoniana, intorno a questa « donna vendicativa », che è la figura centrale e la sola veramente operante, gli altri personaggi si muovono, in un'atmosfera d'odio e di persecuzione, come a quella donna piace: più volte, si vedono balenare le spade e le pistole.

Questa « donna vendicativa » non riconosce distinzioni sociali che le impediscano di sposarsi con l' uomo che essa desidera. Florindo ama Rosaura, la padroncina; ma Corallina, la cameriera insofferente e crudele, vuole Florindo per sè. « È vero « - essa pensa - che egli è figlio di mercante civile un pò troppo « per la mia condizione, ma l'amore, la mia buona maniera, un « poco di denari e un poco di quell'arte, senza la quale non si « fa niente, mi assicura ch' ei sarà mio. Vecchiaccio rabbioso, « questo bocconcino non è per te ». (1) Queste ultime parole si riferiscono al padrone Ottavio, che, innamorato di lei, vorrebbe sposarla. In modo che Corallina, un'estranea alla casa in cui ruba e tende insidie, deve lottare, in condizioni molto sfavorevoli, con Ottavio, con Rosaura, con Florindo, con Beatrice, cugina di Rosaura, con Lelio, che Corallina vuole dare in isposo, contro la volontà della fanciulla, a Rosaura. E bisogna notare che questi personaggi, coi quali Corallina deve contrastare lungamente, sono più ricchi di energia e di coraggio dei soliti personaggi goldoniani. La stessa Rosaura ha atteggiamenti non frequenti nelle fanciulle goldoniane. Essa giudica una crudeltà che il padre la voglia maritare contro la sua inclinazione (2) e, quando s'accorge che Corallina alimenta la crudeltà del signor Ottavio, alla serva malvagia grida: « Sulla mia volontà non avrebbre l'arbitrio as- « soluto nemmeno quella che mi ha generato ». (3) Anche Florindo ha notevoli manifestazioni di morale energia. Egli affronta con la spada il vecchio e collerico Ottavio, che maltrattava Rosaura

FLOR. Fermatevi, che altrimenti . . . .

---

(1) Atto I, scena VI.
(2) Atto II, scena I.
(3) *Ib.*

OTT. A me? In casa mia? Questa è un'azione indegna.
FLOR. È azione onorata difendere una povera innocente dalle mani di un padre tiranno. (1)

Pure, tutti questi personaggi, contro i quali Corallina ha un sordo rancore nell'anima cattiva incitata dalla affezione senza speranza, si muovono com'ella vuole. Più volte, scoprono gl'inganni di lei, ed altrettante tornano a diventare vittime della sua furberia vendicativa. Quando vediamo Lelio e Florindo e Rosaura e Ottavio rinchiusi in camere scure, in modo che appaiano in condizioni morali assai diverse da quelle vere e volute, ci pare che nel buio fondo di ognuna di quelle camere splenda, beffardamente e malignamente ridente, la faccia della tiranna plebea.

Queste rappresentazioni di caratteri feminili, notevoli per la loro buona e cattiva energia (però più spesso per quella) non corrispondono, evidentemente, alle condizioni sociali della donna lamentate da Giannina, nei *Mercanti*. Se quel lamento era determinato dalle dure condizioni reali in cui la donna era costretta a vivere, si deve pensare che, nelle energie feminili superiori da lui riconosciute nella umile classe delle serve, nella laboriosa borghesia e nella nobiltà medesima, il Goldoni abbia voluto additare una prova della ingiustizia sociale contro la donna.

Naturalmente a diminuire il significato delle rappresentazioni di forti qualità feminili, morali e intellettuali, e delle dichiarazioni fatte, intorno alle attitudini della donna, dal Goldoni, non servirebbe il ricordo delle molte dame cattive e vane dal Goldoni rappresentate. Queste cattive dame rappresentano, insieme ai loro degni cavalieri, la classe sociale, alla quale appartengono. A rappresentare il sesso, nella nobiltà, provvedono alcune dame d'eccezione, la « donna forte », Donna Eleonora, nel *Cavaliere e la Dama*, e qualche altra. Le quali, insieme alle numerose giovinette e mogli borghesi delle comedie goldoniane, esprimono il pensiero del Goldoni, che cioè la donna fosse degnissima di dividere con l'uomo i diritti e i doveri sociali.

Questa opinione contrastava con le consuetudini sociali dell'età del Goldoni, nella quale un uomo, anche privo di attitu-

(1) Atto II, scena VII.

dini, venivi avviato alle più alte occupazioni e tutte le donne indistintamente venivan condannate o alla rocca o alla cella o al cicisbeo.

III. S'è, nelle pagine precedenti, affermato che il cicisbeo nelle comedie del Goldoni ha caratteri proprî, per i quali si distingue dal cicisbeo di altre rappresentazioni (1). Intorno a questa originalità, dirò così, del cicisbeo goldoniano non può esser disaccordo tra gli studiosi. Non credo però accettabili le opinioni dei critici più diffuse, nella spiegazione di quella originalità goldoniana. Tutti i critici hanno riscontrato nella innocua e quasi ridicola figura del cicisbeo goldoniano quasi una deficienza artistica, derivante dallo scarso coraggio civile dello scrittore. Poichè il Goldoni non guardava nella vita dei nobili se non con timore e in ogni nobile personaggio vedeva come una particella della intangibile sovranità, (2) non potè penetrare con lo sguardo nelle radici di quel cancro roditore dell'organismo sociale, che fu il cicisbeismo. L'accusa, sempre ripetuta, di superficialità nelle osservazioni e di limitatezza nelle rappresentazioni non è se non un corollario delle numerose affermazioni del poco coraggio civile del Goldoni. Io, invece, penso che siano false le premesse affermazioni e immeritate le conseguenti accuse. Necessariamente, quindi, dell' innocuo cicisbeo goldoniano trovo la ragione non in paure nè in timidezze dello scrittore, ma nel suo intendimento morale, che ho rilevato parlando della donna goldoniana e che si riconnette con quei principii morali più estesi dentro i quali la riforma teatrale del Goldoni apparisce, come s'è detto, organicamente compiuta (3).

A dimostrare che il cicisbeo goldoniano deriva, più che da riguardi verso i nobili, da un intendimento morale, nel quale

---

(1) Del cicisbeismo trattarono quasi tutti i critici dell'opera goldoniana in questo studio ricordati. Notevole è il libro di A. Neri, *Costumanze e sollazzi,* Genova 1882.

(2) Masi, *Parrucche e Sanculotti,* Milano, Treves, p. 437.

(3) Innocuo, del resto, è stato rappresentato il cicisbeo anche da altri scrittori, anzi dalla maggioranza degli scrittori del 700 e anteriori, da Sabba da Castiglione (*Ricordi,* Venezia, 1582, p. 79) dal Faggiuoli, dal Baretti, dall'Alfieri e dal Foscolo. Il Goldoni, però, come si dirà, affermò l'innocenza del cicisbeo con distinzioni e con riserve, delle quali si deve tener conto.

tutte le libere manifestazioni della mente del Goldoni si coordinano, può ben servire quanto, in generale, si osserverà intorno ai nobili goldoniani nel capitolo seguente e quanto, in particolare, si dirà ora intorno ai cicisbei goldoniani.

É molto strano che non sia stata rilevata dai critici del Goldoni la differenza, che apparisce anche a un lettore frettoloso, molto profonda, tra le comedie, in cui il cicisbeo é nobile e serve dame, e le comedie, in cui il cicisbeo serve donne borghesi. Questa distinzione è di grande importanza per le conclusioni della critica intorno alla figura e al significato del cicisbeo goldoniano. Perchè, se si dimostra che il Goldoni giudicasse terreno difficile per il mal seme del cicibeismo la societá dei popolani e terreno molto adatto, invece, la società dei nobili, la affermata e riaffermata timidezza del Goldoni risulterà non dimostrata e non vera. Il popolo, in mezzo al quale, con molti vizî, vivono e si conservano le virtù sociali più necessarie, respinge il cicisbeo: ciò vuol dire che da questo servitore delle mogli altrui la società, quella che non finisce, ma si perpetua evolvendosi, si difende come da un nemico tanto più pericoloso quanto più insidiose e non viste sono le armi che egli usa. I nobili, invece, anche quelli che intendono le brutture e il danno del cicibeismo, non solo si adattano ad esso, ma lo considerano come un ornamento necessario delle loro famiglie, come un segno che, inquadrato nello stemma familiare, accresca decoro alla casa. Innocuo, è vero, apparisce il cicisbeo goldoniano. Ma se sia tale veramente, non si può dire; talvolta, anzi, il Goldoni permette che si dubiti di questa innocenza.

Se l'esteriorità del cicisbeo non fosse tinta di onesto colore, poche comedie di lui avrebbero il merito, che sovra ogni altro il Goldoni ricercava, della onestà degli esempi additati agli ascoltatori. Il cicisbeo non innocuo significherebbe anche che la donna fosse diversa da quella che il Goldoni onorava della sua buona opinione. Questi si distingue dagli altri comediografi e poeti satirici del 700 appunto per ciò, che considerò isolatamente l'istituzione del cicisbeo. Gli altri scrittori inclinarono a biasimare la donna, che era, in fondo, la vittima, anzichè il cicisbeo, al quale pare si accordasse quell'attenuante che si suole concedere a ogni seduttore; poichè, si afferma da molti, la donna

deve difendersi dalle insidie dell'uomo che, insidiando, esercita una specie di diritto. Il Federici, che è il più sincero e più coraggioso, nelle sue affermazioni, tra tutti i comediografi del 700, eccettuato il Goldoni, condanna, nel cicisbeo, il secolo e la donna. Nel *Cappello parlante* fa esprimere questo giudizio: « In questo « secolo gaio e illuminato, in cui è virtù per una donna l'es- « sere amata dal marito e corteggiata da un altro, ella porrebbe « a rischio la reputazione della sua bellezza, non sottoponendola « al giudizio di un ganimede ». Il Goldoni ci rappresenta, invece, la donna come un essere ridotto alla impossibilità di muoversi dallo stuolo dei cavalieri: « Le xe cosse che fa morir da « rider andar in conversazion dove ghe xe done coi cavalieri « serventi. Le sta dure, impietrie, a farse adorar. Chi ghe so- « spira intorno da una banda, chi se ghe inzenocchia dall'altra, « chi ghe sporze la sottocoppa, chi ghe tiol su da terra el faz- « zoletto, chi ghe basa la man, chi le serve de brazzo, chi ghe « fa da segretario, chi da camerier, chi le parfumega, chi le « sbruffa, chi le cocola, chi le segonda » (1). Qui non solo la donna è ben distinta dai cicisbei, ma essa, che pure è la figura centrale nel quadro del cicisbeismo, ha atteggiamento ed espressione di vittima meglio che d'eroina. E di questo sentimento sono variamente colorate tutte le rappresentazioni goldoniane del cicibeismo, così quelle che riguardano la società dei nobili come qnelle riguardanti la famiglia popolana.

La diversità del cicisbeo della dama dal cicisbeo della donna borghese emerge chiaramente dall'avvicinamento di alcune comedie.

Esaminiamo, per esempio, le comedie *L'uomo prudente* e *Il Festino.*

Pantalone, che è « l'uomo prudente », non è personaggio nuovo per i nostri lettori. Egli ha molta affinità con uno dei « rusteghi » che conosciamo: come quello, è popolano; come quello, disprezza il cicisbeismo. Differisce, soltanto, « l'uomo prudente » da quel « rustego », nel modo di allontanare il cicisbeo. Pantalone é meno rude, ma più risoluto e nella risoluzione più fermo, quasi terribile. Tornato dalla campagna, questo buon uomo

---

(1) *Fem. puntigl.*, atto II, scena XIV.

trova la sua casa piena di cicisbei della moglie e della figlia. Non dà in ismanie, per ciò. Attende che tutti siano partiti e, rimasto con la moglie, le comanda di rinunziare ai serventi, alle conversazioni, al lusso: le ricorda la sua povera condizione di ragazza e i patti ben chiari stabiliti prima delle nozze: o accetta il suo consiglio o si prepari ad essere rinchiusa e a morire tra le quattro mura di una cella. Quanto al signor cicisbeo, il buon Pantalone ha un solo argomento, ma eccellente, per persuaderlo a lasciar tranquille le donne della sua casa. « Se averè ardir — gli « dice — de accostarve a casa mia (ve lo confido con segre« tezza) in t'un scalin de la scala ghe xe un trabachello, che « levando un certo fero, che so mi, se volterà sottosora, e ve « precipiterà in t'un pozzo de chiodi e de rasadori; e se no « vegnirè in casa mia, ma cercherè de trovarve in altri luoghi « con mia muggier o mia fia, o se gh'averè ardir de parlà de « sto accidente, g'ho diese zechini in scarsela da farve dar una « schiopetada in te la schiena ». (1).

Accanto a questo « uomo prudente » e al « rustego » Canciano, non si possono mettere mariti nobili delle comedie goldoniane, se non per far risaltare un contrasto stridente di caratteri e di opinioni. Prima di ritrarre questo contrasto, è utile stabilire chiaramente il significato di questa insurrezione violenta della coscienza popolana alla consuetudine del cicisbeo. Non la gelosia muove il « rustego » e « l'uomo prudente » al fiero disdegno. Canciano non ha un solo accenno a tal sentimento, che non sarebbe, del resto, compatibile con la tranquillità abituale della vita di lui e della sua famiglia. Pantalone è molto più esplicito. Egli, con la sua franchezza ammirevole, dichiara di non aver paura del cicisbeo: « zelosia vuol dir sospetto, e chi sospetta xe « degno d'esser tradio » (2). Dunque, la causa di queste insurrezioni deve esser cercata nella concezione che questi popolani hanno, immutabile, della famiglia. Il cattivo seme del cicibeismo era caduto dalla pianta corrosa e malsana della nobiltà in terreno inadatto, cioè nella vita popolare; nella quale, con lento e doloroso travaglio, altri germi, più forti, si svolgevano, preparando

(1) Atto I, scena XVI.
(2) Atto I, scena XII.

la sociale rinascenza. Lasciar nascere, in questo suolo fecondo, le male gramigne sarebbe stato dannoso al popolo, che significa, in ogni tempo, l'umanità futura. Energicamente, perciò, questi popolani, nonostante abbiano incerta la coscienza dei fini delle loro azioni, reprimono o estirpano i mali semi e gli impuri germogli.

Ben diversa era la sorte del cicisbeo nella nobiltà goldoniana. Non che manchino nelle comedie del Goldoni, nobili mariti i quali disapprovino la spiacevole e dannosa consuetudine. Basterebbe ricordare, contro una moltitudine di mariti immemori, curanti delle loro cicisbee e non delle mogli, il Don Roberto della *Dama prudente*. Fu ben osservato che in questa comedia « il serventismo è considerato come una moda in contrasto coi « più intimi effetti, i quali si nascondono per viltà e torturano « il cuore dei coniugi, che senza quella moda sarebbero felicis- « simi » (3). Naturalmente queste anime sofferenti, nella nobiltà, erano rare: ma qualche marito vi era, che somigliava a questo Don Roberto. Il quale, avendo una moglie di oneste inclinazioni e contenta di fare tutto ciò che piaccia a lui, per non apparire inferiore alle consuetudini della sua classe, si tormenta con le conversazioni che adunano intorno alla bella Eularia gran numero di serventi. È ridicolo e, nel tempo medesimo, tristemente significativo questo marito che costringe la moglie a ricevere i cavalieri, e si allontana per non parer geloso, e torna col pretesto di aver dimenticato una chiave, e riparte quando presso la moglie stanno due cavalieri pensando che l'uno terrà l'altro in soggezione, e, se vede il ginocchio della moglie troppo vicino a quello del cavaliere, le dice in un orecchio che, per non rovinarsi il vestito, farà bene a scostar la sedia, e poi rivolto al cavaliere, osserva: « Gran debolezza donnesca rispetto agli abiti! Caro marchese, compatitela ». Perchè Don Roberto non accetta il consiglio della giudiziosa compagna, di non dar più feste e di non recarsi più alle conversazioni?

---

(1) Atto I, scena XVI.
(2) Atto I, scena XII.
(3) Prefaz. del MASI, *Dama prudente*, nella *Scelta delle commedie di C. G.*, Firenze, Lemonnier.

Lo stesso Don Roberto risponde, con parole di grave significato: « Oh, mondo guasto! Oh, mode insolentissime! Ecco « qui per uniformarmi al costume, per non farmi ridicolo, ho « da soffrire, ho da fremere, ho da crepare di gelosia, e ho da « studiare di non comparire geloso! » La gelosia, che non era sentita dai mariti popolani, tormentava quei mariti nobili che non si distraevano dalle loro tristezze domestiche con le facili cicisbee. O darsi alla vita dei liberi amori o morir di gelosia: in questi due termini sono contenute le rappresentazioni goldoniane del cicibeismo dei nobili. V'era, dunque, qualcosa, in questa vita dei nobili, per cui il cicisbeismo potesse essere giudicato una consuetudine non del tutto innocente? Il Goldoni su ciò non lascia dubbio. La buona Donna Emilia, dama campagnola, più vicina alla vita del popolo, semplice e onesta, che a quella dei nobili, che cercava di nascondere le sue corruzioni sotto false apparenze, non può adattarsi a credere che quei cavalieri di Donna Eularia non ottengano o, almeno, non sperino di ottenere qualche cosa dalla dama (1). Figurarsi che cosa Donna Emilia avrebbe pensato se avesse conosciuto certe altre donne e certi altri cavalieri goldoniani! Forse agli orecchi di Donna Emilia era giunta notizia di qualche gentildonna il parto della quale era stato occultato da un perfetto cicisbeo. (2)

La nobiltà sentiva quanto fosse dannoso il cicisbeismo. Era un veleno dissolvitore di cui essa, ormai presa da quell' ebbrezza di dissoluzione che cercano gli organismi flosci e malati, largamente si alimentava. Droghe d' amore erano, in quella malattia sociale del secolo XVIII, quel che è l'alcool nelle malattie di certi individui: causa, cioè, e rimedio del male. L'alcoolizzato, nei suoi delirii, deve talvolta pensare a una fiamma che, prorompendo dalle sue midolla, avvolga e consumi le sue carni e le sue ossa e annebbii di un fumo verde il suo cervello. Di fantasie d'amore, di consuetudini amorose, includenti uomini e bestie (3), si avvolgeva l'incipriata e infrollita nobiltà del 700, sentendo il suo disfacimento. La Rivoluzione, intanto, uscendo

(1) *La Dama prudente*, atto I, scena XIV.
(2) Cfr. Neri, *Costumanze* cit. pag. 191.
(3) Malamani, *La satira del costume*, cit., p. 91.

dalle tenebre secolari nella penombra della storia imminente, allungava su quelle deboli carni odorose le sue mani rudi ed unghiate.

Non occorrono altri rilievi per stabilire come diversamente fosse trattato il cicisbeo nelle famiglie nobili e in quelle plebee. Il significato, or da noi rilevato, dell'adattamento dei nobili alla istituzione, nè utile né piacevole, è ben chiarito dalla ribellione dei mariti plebei. Non può dunque, l'innocuo e ridicolo cicisbeo goldoniano far disprezzare la generalità delle donne del secolo XVIII. Esso rimane come un segno non dubbio della corruzione della nobiltà.

IX.

La nobiltà, nelle comedie del Goldoni, forma una classe sociale distinta — Nella comedia *Il cavaliere e la Dama* non è espresso un sentimento contrario alla nobiltà — *Le Femine puntigliose* : duplice significato sociale di questa comedia — Nell'*Antiquario*, nel *Raggiratore*, nel *Cavaliere giocondo*, sono svolti concetti sociali, relativi alla nobiltà, accennati nelle *Femine puntigliose* — *La Villeggiatura* : popolane ribelli e nobili corrotti.

I. Non è giusto che, in base a una comedia della quale non si è bene determinato il significato sociale, si affermi, come alcuni critici han fatto, che, nelle comedie goldoniane, nobili e non nobili costituiscano una sola classe sociale. Il vero è che il Goldoni deformò il cavaliere e la dama del 700 in modo che essi ci appariscono ridicoli nella loro perversità. I nobili delle comedie goldoniane differiscono, di certo, dal nobile signore del *Giorno* pariniano: questo, sebbene sia come il rappresentante di una società esulante dalla storia degli uomini, è ancora un personaggio del quale la umanità sente il peso, è sfruttatore delle altrui fatiche ; mentre i perversi personaggi nobili del Goldoni ci appariscono come esseri nei quali il ridicolo ha diminuito la potenza di malfare. Questa deformazione delle figure nobilesche non significa però che quella dei nobili non sia ben distinta, nelle comedie goldoniane, dalle altre classi sociali. Il Goldoni, anzi, pone molta cura nel far apparire distinta la società popolare dalla società dei nobili. Vi sono nobili, nelle comedie goldoniane, che non cenano a una certa ora, perchè non si possa dire che l'ora della cena è la medesima per i nobili e per i plebei ! (1).

---

(1) *Filosofo inglese*, atto V, scena XVI.

Per affermate che la nobiltà non sia ben distinta, per caratteri e per consuetudini, dalla società popolare, bisogna aver dimenticato un numero considerevole di comedie goldoniane e di scene specialmente significative. Nessuna donna del popolo arriva ad eccitarsi tanto per una vestaglia mal riuscita, quanto la Donna Doralice, del *Festino*, che colpisce in pieno petto un servitore non colpevole (1). E quella folla di nobili debitori, che pensavano a lungo in quali vie dovessero passare per evitare gli incontri coi plebei creditori e che, di carnovale, protetti dalle maschere, osavano avvicinarsi ad essi e ingiuriarli (2), non sono meno distintamente nobili che i personaggi pariniani.

Nobilissimi sono i personaggi della tetralogia della « villeggiatura », ai quali il non aver denaro è eccitamento, non impedimento a ricercare le costose villeggiature : in esse, si gareggia di vestiti, si corteggia e si è corteggiati, si gioca e si fanno lauti guadagni a danno di qualche imbecille. A pagare i debiti si penserà poi : un ricco matrimonio, se anche dovrà intorbidare l'antico sangue, sarà rimedio efficace tollerato.

Altra figura d'indubia nobiltà, che perciò non potrebbe essere, in alcun modo, confusa con quella di Pantalone, il saggio e onesto vecchio popolano, è quella del Conte di Belpoggio, nel *Festino*. Egli pensa a quello che accadrà, dopo la festa da lui data in onore della sua cicisbea:

> Partiti i commensali, partiti i danzatori
> Succeder nella sala in fretta i creditori.
> La notte al chiaro lume brillare in lieta danza
> e il giorno per vergogna star chiuso in una stanza.

E i cavalieri e le dame che perdono nel giuoco le loro ricchezze, e il cicisbeismo dei nobili odoroso di nuziali alcove, e l'assenza, nella maggior parte delle donne, di quelle virtù che abbiamo rilevato, più o meno appariscenti, ma costanti, nella donna popolana e la distinzione delle abitudini familiari, nobili e popolane, chiaramente fatte da Corallina « la serva amorosa » nelle due scene a soggetto riportate, e il ricordo di alcune co-

---

(1) Atto III, scena III.
(2) *La buona moglie*, atto I, scena XIV.

medie che con quelle scene hanno comune il concetto fondamentale possono, credo, bastare a dimostrar non giusto il giudizio che nella società ritratta dal Goldoni non esista distinzione di classi.

II. — Ho detto che la negazione delle classi sociali nelle comedie del Goldoni deriva in gran parte da non giusto apprezzamento di una comedia.

E', infatti, un luogo comune della critica, che il Goldoni abbia limitato le sue osservazioni intorno alla società dei nobili specialmente a ciò che di questa società disse e rappresentò nella comedia *Il cavaliere e la dama.*

Dal fatto che nelle scene di questa comedia la nobiltà non è maltrattata quanto meritava, il Guerzoni trasse la conclusione che il Goldoni non volesse e non sapesse penetrare molto addentro nella vita dei nobili e che, perciò, nelle sue comedie non si trovino traccie larghe e chiare della corruzione in cui la nobiltà si dissolveva (1). Altri conclusero che al Goldoni mancasse il coraggio necessario a guardare bene e quindi a riprodurre le disoneste consuetudini della nobile società. E' però molto dubbio che, nella comedia *Il cavaliere e la dama*, lo scrittore si proponesse di svelare tutta la impurità e la bassezza dei costumi dei nobili.

Invero, in queste scene abbiamo due distinte serie d'azioni, compiute da due specie diverse di nobili personaggi: da una parte, agiscono Donna Eleonora, Don Rodrigo e Don Alonso; dall'altra, Donna Claudia, Donna Virginia e Don Flaminio. I primi sono personaggi di nobili così scrupolosi nell'adempimento di tutti i loro doveri, che talvolta appariscono poco naturali e poco umani: ad esempio, quando Donna Eleonora ridotta a patir la la fame, rifiuta l'offerta di un prestito fattole da Don Rodrigo, (2) amico antico, riconosciuto onesto e leale, di lei e del marito esiliato, e quando, dopo la morte del marito di Donna Eleonora,

---

(1) GUERZONI, *Il teatro italiano* cit., p. 216. Cfr. anche MASI, *Lettere di C. G.* cit., p. 37 e 72. Eppure al Masi non sfuggì la maggior importanza della comedia *Le Femine puntigliose*: il che si rileva dalle giuste osservazioni da lui fatte nella sua prefazione a questa comedia, nella *Scelta* del Lemonnier.

(2) Atto I, scena V; Atto II, scena II.

questa e Don Rodrigo, che pure si amano da lungo tempo, rimangono incerti nel deliberare intorno alla comune felicità, per la considerazione che le male lingue potrebbero affermare cose non vere delle loro relazioni anteriori (1). Donna Eleonora ha momenti di vero eroismo nei suoi patimenti, e Don Rodrigo è degno difensore del buon nome di questa dama. Gli altri personaggi di nobili sono come tanti altri delle comedie goldoniane: donne sciocche, maligne, pettegole, e cavalieri ridicoli, che abbandonano le spose alle cure dei cicisbei e corrono dietro ad altre donne e con spavalda leggerezza si assumono di dimostrare che le donne ritenute più oneste non sono se non furbe e dissimulatrici.

Questa comedia chiaramente significa, dunque, che vi eran due nobiltà: nell'una, l'antichità del sangue rafforzava i buoni sentimenti; nell'altra, essa era mezzo e giustificazione di pericolose leggerezze e di malvagie azioni. V'è nella comedia, il mercante di buon senso, dal quale il Goldoni fa dire quello che era, evidentemente, il concetto fondamentale di tutte le scene. « Le « dirò, — dice Anselmo a Don Flaminio — i cavalieri onesti « e proprii, che conoscono il loro grado, e san trattare da quei « che son nati, non hanno bisogno di apprendere a trattare ci- « vilmente da chi che sia: ma i cavalieri di nome, e che si « abusano unicamente del titolo, non son degni di stare a fronte « d'un mercante onorato, come son io ». (2).

Personaggi nobili perversi s'incontrano in un gran numero di comedie goldoniane: in quelle ricordate in un capitolo precedente, le figure di cameriere sono spesso contrastanti con figure di cavalieri e di dame somiglianti a Donna Beatrice e all'Ernold della comedia di *Pamela* e a Don Flaminio e a Donna Claudia della comedia *Il Cavaliere e la Dama*. Quest'ultima comedia si distingue però da tutte le altre per l'intendimento dello scrittore, chiaramente favorevole a una parte della società dei nobili.

E poichè questo intendimento prevale, nel concetto generale della comedia, sulla meno evidente rappresentazione di personaggi di nobili perversi e maligni, costituenti come il fondo

(1) Atto III, scene XIV, XV.
(2) Atto II, scena XI.

sociale dal quale Donna Eleonora si distacca, non si può, secondo me, cercare in questa comedia la intera opinione del Goldoni intorno alla nobiltà.

III. — Specialmente in due comedie, nelle *Femine puntigliose* (1750) e nella *Villeggiatura* (1756), il Goldoni ha rappresentato il ridicolo e la corruzione della nobiltà del 700.

Il significato di queste due comedie è generale, non, come quello della comedia *Il cavaliere e la dama*, distintivo di caratteri particolari dai caratteri generali della classe dei nobili.

Quella delle *Femine puntigliose* contiene numerosi concetti sociali, alcuni dei quali furono svolti, ampiamente, in altre comedie.

Da tutte le altre si distingue per questo, che in essa è rappresentato un punto, diremo così, culminante in cui le corruzioni della borghesia si assommano per traboccare nello stagnante putridume sociale in cui pullulano il cicisbeo e la dama adultera, il giocatore disonesto e il venditore del buon nome degli avi. Quel punto, a cui sale e da cui discende, rovinando, la borghesia, è rappresentato dal molto denaro accumulato, col lavoro, da uomini del popolo a vantaggio di eredi sciocchi ed oziosi.

L'argomento delle *Femine puntigliose* è il seguente. La sposa di un mercante arriva a Palermo, in viaggio di nozze. Quivi giunta, desidera fortemente e cerca in ogni modo di essere ammessa a conversare con le dame di quella nobile società. S'incarica d'introdurre la ricca mercantessa tra le nobili signore il conte Florindo, avidissimo di denaro. Il quale facilmente persuade la contessa Beatrice ad accogliere la giovine borghese, in grazia della molta moneta che essa offre. Così i due mercanti ricchi sono introdotti nelle conversazioni dei nobili, durante le quali sono sottoposti a una lunga serie di affronti e di umiliazioni. Seccata, infine, dei mali trattamenti, la borghesuccia ambiziosa decide di allontanarsi dalle dame e di vendicarsi: e si vendica, infatti, facendo conoscere che la contessa Beatrice e il conte Lelio hanno mercanteggiato sulla loro e sull' altrui nobiltà: hanno ricevuto, l'uno un orologio d'oro, l'altra cento doppie.

Questa comedia non è soltanto « la satira delle dame di provincia che s'inframmettono nell'alta società delle capitali e

ritornano spennacchiate alla loro vita modesta », come il Galanti, in un troppo fuggevole cenno, ha affermato. (1) L'intendimento satirico del Goldoni è assai più vasto e si appunta più specialmente contro i nobili della capitale. Un personaggio di questa comedia, il conte Ottavio, un cavalier servente meno fatuo degli altri, così si duole dello scandalo suscitato:

— « Ohimè! Che orribili cose ci tocca ai giorni nostri « sentire! Una dama vende la sua protezione, mercanteggia sul- « l'onore della nobiltà, mette a repentaglio il decoro della città, « della nazione, dell'ordine nostro, del nostro sangue? E un cava- « liere non solo tollera e permette che si profanino i diritti delle « nostre adunanze, ma vi coopera e vi presta la mano, e pro- « muove gli scandali? » (2)

Questo nobile personaggio si accorda, così pensando, col mercante Florindo; il quale, illuso forse fino a quel giorno intorno alla virtù della più eletta parte d'umanità, osserva:

« Per quel ch' io vedo, si vende la protezione come il panno e la seta ».

Par quasi impossibile che nel 1750 si rappresentassero personaggi nobili così fatti. L'audacia del Goldoni apparisce evidente, oltre che dal contenuto di questa comedia, dalle dichiarazioni della prefazione, con le quali cercò di attenuare il significato sociale delle scene flagellatrici: egli dichiarava, cioè, di aver voluto solo « mettere i puntigli in ridicolo ». Ma il puntiglio delle donne non si vede nè si sente, in queste scene. Il puntiglio nasce da anime volgaruccie, ma fornite di una certa virtù di resistenza. E questa virtù manca del tutto ai personaggi delle *Femine puntigliose*. Ogni resistenza dei nobili finisce innanzi alla vista di un oggetto d'oro, di una somma di denaro, di un lauto pranzo (3). Quando, molti anni appresso, e in luogo lontano

---

(1) Galanti, *Op. cit.*, p. 207.

(2) Atto III, scena XIII.

(3) Intorno al conte Onofrio, marito di Beatrice, il quale lascia che la sua sposa e il cicisbeo di lei si dividano i denari estorti alla vanitosa Rosaura e si contenta, per sè, della tavola dei due provinciali sempre riccamente imbandita, ha fatto giuste osservazioni Maria Merlato, *Op. cit.*, pag. 64. Una osservazione della Merlato, che merita di essere riportata, intorno al conte Lelio è la seguente: « Quella « nobiltà, dopo aver dato fondo alle sue ricchezze, ricorreva per far

dalle possibili ire dei nobili, il Goldoni scrisse di questa comedia, nelle *Memorie*, non parlò, più sinceramente, dei puntigli: fece, anzi, notare che nelle molte città, nelle quali le *Femine puntigliose* furono rappresentate, si pensò a qualche originale di cui la contessa Beatrice pareva la copia. La natura — scriveva il Goldoni, confessando il suo intento largamente sociale — è la medesima in ogni luogo (1).

Nessun comediografo e nessun poeta satirico del 700 aveva osato di affermare cosi profonda la corruzione della società dei nobili. Le maggiori audacie degli scrittori avevano raggiunto le usanze del gioco, del debito e del cicisbeo. Il Goldoni, che di tutte queste e d'altre simili usanze fece materia di moltissime comedie, nelle *Femine puntigliose* inchiodò sur un banco di vergogna questi nobilissimi mercanti del loro onore.

E sullo stesso banco ha inchiodato la vanità della ricca oziosa e ambiziosa.

L'argomento, poi, di gente non nobile che vuole introdursi nella società dei nobili è stato svolto in molte comedie dal Goldoni. Ma questa delle *Femine puntigliose* differisce da tutte le altre per questo, che la borghesuccia ricca, desiderosa di vivere coi nobili, esprime un concetto sociale relativo a speciali condizioni economiche: quel denaro a lei lasciato dal padre, che lo ha accumulato con tenace, aspra fatica, ora, nelle pigre mani di questa femina sciocca, è come un germe di male, che le avvelena lo spirito e la spinge verso il pregiudizio delle distinzioni di classe.

IV. Il concetto che lo sciocco orgoglio dei nobili non è così forte che faccia da essi rifiutare il denaro offerto dai popolani è espresso, con minore energia, ma con eguale chiarezza, anche

---

« quattrini ai mezzi più ignobili, e non potendo più sostenere col « censo l'antica boria, buttava all'aria gli scrupoli e si faceva avven- « turiera, di fatto se non di nome. E appunto la stoffa dell'avven- « turiero si vede spuntare, di tanto in tanto, attraverso alle insinuanti « maniere e ai complimenti sdolcinati di quel conte Lelio che, quan- « tunque servente di Beatrice, si mostra dispostissimo a concedere i « suoi servizi anche alla *mercantessa*, perchè sa che potrebbe sperare « un utile maggiore ». La materia di tali osservazioni, sì irriverenti, intorno alla prole degli Dei, apprestava Carlo Goldoni in un lavoro destinato alla rappresentazione innanzi alle ancora ignare moltitudini, a mezzo il secolo XVIII.

(2) *Memorie* II, 7.

nella *Famiglia dell'Antiquario*. Un nobiluccio non trova altra risorsa nella vita se non quella d'un matrimonio con la figlia di Pantalone de' Bisognosi. Ecco un brano di dialogo tra l'antiquario e la sua nobile sposa.

— Eccoti cento zecchini. Ehi, sono di quelli della mercantessa!
Isab. Non mi nominate colei.
— Se temete che vi sporchino le mani nobili, lasciateli stare.
Isab. Date qua, date qua.
— Volesse il cielo che avessi un altro figliolo!
Isab. E che vorreste fare?
— Un'altra intorbidata alla purezza del sangue con altri ventimila scudi (1).

E il concetto che sono meritevoli del disprezzo dei nobili e dello scherno dei plebei coloro i quali, non nati nobili, per vanità o per interesse cercano d'introdursi nelle adunanze della nobiltà, ha dato origine a due notevoli comedie, quella del *Raggiratore* (1755) e quella del *Cavaliere giocondo* (1755).

Il *Raggiratore* è un volgare imbroglione che, mentre si vuol far credere il conte Nestore per cercar di vivere alle spalle del conte Eraclio e di sposarne la figliola, è spesso beffeggiato dal furbo Arlecchino e dai non pochi impostori che frequentano la casa del conte Eraclio. Più ameno è il *Cavaliere giocondo*. Le vere origini di lui sono ingenuamente confessate dalla moglie:

E' di Scaricalasino il signor cavaliere.
Suo padre e il padre mio faceano un sol mestiere;
nel quale tutti due han fatto dei contanti
col noleggiar cavalli, coll'alloggiar viandanti.
Le persone di grido conosconsi in lontano.
Trattaronsi i sponsali col mezzo di un mezzano.
Onde di due ricchezze si è fatta una ricchezza.

Ma il Cavaliere giocondo si attribuisce una più avventurosa origine.

Nella patria mia
può avermi un Cavaliere perduto all'osteria.
Sono le storie piene d'erranti peregrini
che hanno smarrito in fasce viaggiando i lor bambini.

---

(1) Atto I, scena III.

E se creder io voglio, a quel che il cor mi dice
nobile è il padre mio, se non la genitrice.

Giustamente, il maestro di casa del Cavaliere gli osserva:

Dunque per quel ch'io sento non avreste riguardo
per far onore al sangue di passar per bastardo.

Questa osservazione ironica ricorda le ultime paroie della comedia *Il Bugiardo*. L'incorreggibile Lelio dei Bisognosi, per dire una nuova spiritosa invenzione, nega che Pantalone sia suo padre. È però evidente che nel « cavalier giocondo » è rilevata e biasimata una debolezza di carattere sociale, mentre nel « bugiardo » è solo rappresentato un cattivo carattere umano

E la moglie, Donna Possidaria, é anch'essa una contadina signorilmente vestita. La casa del Cavaliere è aperta a tutti i viaggiatori nobili che passano per Bologna: e nelle conversazioni con essi donna Possidaria disprezza le cose italiane perché, trattando spesso con nobili che viaggiano, ha imparato che solo fuori d'Italia si fanno buone scarpe e vestiti eleganti. Naturalmente, le brigate di vedove civette, di nobilucci screanzati, di cicisbei ridicoli che capitano nella casa del « Cavaliere giocondo » si divertono schernendo i due sposi: e questi giudicano buone consuetudini aristocratiche i maltrattamenti a cui sono sottoposti dai loro ospiti. Per esempio, il Cavaliere dice le lodi della cioccolata, che fa servire.

Invece di quel frutto che *cacao* si domanda,
alla moderna usanza s'adopera la ghianda.

E uno dei nobili ospiti gli osserva, senza che egli se ne offenda:

Simile cioccolata non vi farà alcun male.
Ingrassar vi dovrebbe, se ingrassa anche il maiale.

V. Più che in relazione con le altre classi sociali, la nobiltà è considerata nella sua essenza, nella comedia *La villeggiatura*.

Non mancano, anche in questa comedia, figure di popolani. Le due figure delle villanelle Menichina e Libera, le quali hanno una spirituale affinità con l'Annetta della ricordata comedia del Pepoli, sono anche risolute ed audaci nelle loro affermazioni. Alla padrona Donna Lavinia, che vuole scacciarla dalla villa, una di

esse risponde: « E io ci voglio venire. Son nata qui. Son figlia « d'un lavoratore di qui; son moglie dell'ortolano; ci sono sempre « stata, e ci voglio venire (1). » Un po' di questo spirito ribelle è penetrato anche nella coscienza del padrone. Esso, infatti, scontento per la folla di dame pettegole e di cavalieri ridicoli che gli ha invaso la villa, così risponde alla moglie, che voleva le due villanelle non ardissero di entrar nella sua casa:

— Non ci possono venire in sala? Avete paura che dai piedi delle contadine sia contaminata la sala della vostra nobile conversazione?

— Quando ci sono io, non ci devono venire le contadine.

— Il ripiego è facile, cara consorte.

— Come sarebbe a dire?

— Non ci devono essere, quando ci siete voi; io voglio che ci sieno. Dunque, andatevene voi.

Pur servendo, queste due figure di popolane, ad affermazioni di così chiaro significato, non hanno, nella comedia, diretta relazione con la sostanza della rappresentazione. L'argomento si svolge per una serie di episodî — dei quali sono attori personaggi di nobili — nelle ben chiuse sale della nobile conversazione. V'è il nobile spiantato, (più ampiamente rappresentato nelnell' Ottavio della *Castalda*, (2)) che sopporta tutte le umiliazioni inflittegli, per amor del desinare: v' è il nobile che tornando da Parigi e da Londra, ostenta, in ogni suo discorso, la conoscenza della nobiltà di quelle capitali e si rende ridicolo con la sua teoria del perfetto cavalier servente, il quale, secondo questo Don Paoluccio, non deve dimostrar mai alla dama nè permettere che questa dimostri a lui la propria inclinazione: v'è la dama che cambia con grande disinvoltura i cavalieri serventi: vi sono cavalieri che al tavolo del gioco cercano di far lauti guadagni e, nei momenti d'ozio, parlan d'amore alle dame: non mancano neppure le convulsioni di una dama, della padrona della villa, gelosa non del marito, che può indisturbato andare a caccia di lepri e di contadine, ma del suo cicisbeo.

Quando si finisce di leggere questa comedia, si ha in cuore un sentimento di compassione per quell' adunanza di sciocchi,

---

(1) Atto I, scena III.
(2) Atto I, scena III, IV, V. e atto III, scene II, III, IV.

schiavi di fastidiosi pregiudizî. Quel povero Don Ciccio, che paga l'ospitalità e la tavola di Don Gasparo facendo ridere la brigata, è il meno disgraziato tra tutti quelli esseri inutili a se stessi ed al mondo.

Nelle altre comedie, che hanno per argomento la villeggiatura, sono rappresentate le stesse debolezze e le stesse infelicità irrequiete quasi preludianti, a quel principio d'agonia che doveva essere annunziato, meglio che dai periodi degli scrittori, dalle grida del popolo giusto.

La nobiltà era stanca, corrotta, disfatta. Nel popolo, per un fenomeno di interiori e occulti movimenti sociali, quel disfacimento produceva una irrequietezza sorda, un tumulto profondo dell'anima, in cui le energie dinamiche dell' umanità si agitavano. Tutta la società si difendeva con le innocenti apparenze: i nobili avean parrucche e dogmi di convenienze sociali; i plebei aveano la bonaria indulgenza del ricco mercante veneziano e i motti di Arlecchino. Ma tutto ciò è apparenza. Le linfe sociali non salgono più ad alimentare i secolari alberi genealogici. Questi dovranno essere recisi. Chi sarà il grande legnaiolo? Eccolo: Arlecchino getta la maschera, e diventa sanculotto.

X.

Il concetto della sovranità in Goldoni — Le istituzioni militari base del monarcato — Militari insultatori di donne e donne che disprezzano i militari — Speciale coscienza dei militari — Soldati vili — Fornitori ladri e usurai — I militari del Goldoni (nell'*Amante militare* e nella *Guerra*) differiscono da quelli del Federici, dell'Avelloni, del Lessing — Il Goldoni, il Goethe e il Manzoni seguono diversi criteri nel giudicare le istituzioni militari — La fede religiosa del Goldoni — Satira dei costumi degli uomini di chiesa — Il Goldoni e la Massoneria — *Le Donne curiose* — La comedia *Il Feudatario* riassume le opinioni politico-sociali dello scrittore — I diritti della ricchezza e del sangue si conciliano facilmente — Popolo apertamente ribelle — Giudizio erroneo del Rabany su questa comedia — Vero significato di essa.

I. — Siamo giunti all'ultima parte della nostra indagine: dobbiamo cioè ricercare quali fossero i sentimenti del Goldoni circa la sovranità.

E' evidente che non si possono produrre documenti attestanti che il Goldoni si adoperasse attivamente, con l' ardore di un apostolo, per far proclamare, nella legge comune, l'uguaglianza di tutti i cittadini. Il Goldoni non era un agitatore politico, ma un artista, e pensava e scriveva intorno al 1750. Non si può, quindi, pensare che nella sua opera s'incontrino espressioni di significato politico-sociale così chiare e così precise come quelle di cui sono intessute le pagine del Mazzini.

D'altra parte, uno scrittore il quale, nel modo che s'è detto, avea fede nelle resistenti virtù del popolo, a rafforzar le quali cercò di contribuire col calore della sua anima, non entusiastica, ma sinceramente inclinata a ogni manifestazione di bontà e di

libertà, e sentiva il decadere degli ordini privilegiati, non poteva non giungere a conclusioni naturalmente negative intorno al concetto della assoluta sovranità.

La sovranità, vista da una mente aperta a libere osservazioni, in un secolo ancor feudale, dovea far l'effetto di un tronco secolare che affondasse nel terreno popolare le radici avide di ogni sorta di alimenti e sul quale crescevano, sfruttando le linfe assorbite nel suolo, le famiglie patrizie, rami genealogici improduttivi. Per dar modo ai germi buoni, inesauribili nella società popolare, di svolgersi e di riprodursi, e per far cadere i rami, ormai indeboliti dalla tabe del cicisbeismo e dalla secolare inerzia, bisognava battere il tronco.

Il liberalismo dei nostri maggiori scrittori del '700 non fu sempre così ampio che avvolgesse l'organizzazione sociale dalle basi alla cima. L'Alfieri si curò soltanto del tronco: il Parini un po' della terra e assai più dei rami; rispettò il tronco, intorno al quale si attorcevano le edere sacre. Carlo Goldoni lasciò manifestazioni del suo animo, libero dalle vecchie concezioni sociali, più serene di quelle del Parini e dell'Alfieri forse perchè egli era più intimamente persuaso della bontà delle dottrine che poneva nell' atmosfera delle sue rappresentazioni; e fu più radicale, più conseguente del Parini e dell' Alfieri, perchè mentre riconobbe le insigni virtù popolari meritevoli del dominio sociale, denunziò le viltá e la corruzione dei nobili e intorno al tronco della sovranità scavò una fossa, dentro la quale si videro le male ed avide radici.

II. — I re erano sostenuti dagli eserciti. Intorno a questi era, nel '700, quella stessa aria di mistero quasi religioso che avvolgeva quelli nelle dottrine del diritto divino. Dopo quelli del teatro plautino, i soldati non erano più apparsi nelle produzioni comiche. I varii capitani della comedia dell'arte, come tutte le figure inventate in quel genere comico, non hanno alcun significato sociale: sono una tarda evocazione di tipi romanzeschi, nei quali è venuto meno ogni spirito cavalleresco. Il Goldoni è il primo che, portando sulle scene i militari, osi mostrarli privi delle convenzionali virtù eroiche ed osi, con un coraggio e con una chiaroveggenza veramente eccezionali in quelli anni, far osservare quante vergogne, quante viltà, quante ladrerie copris-

sero le bandiere sventolanti in mezzo agli attendamenti soldateschi.

Riassumo le due comedie: *L'Amante militare* e *La Guerra*, nelle quali principalmente, il sentimento e il pensiero del Goldoni intorno alle istituzioni militari, dalle quali il potere regio, come l'autore osserverà, è sostenuto, sono in modo indubbio manifestati.

Nella comedia *L'Amante militare* (1751), il Goldoni espresse le sue idee intorno alle istituzioni militaresche, che, nove anni dopo, confermò nella comedia *La Guerra*. Tra le cose più chiaramente significate nelle scene dell'*Amante militare* notiamo queste: che il soldato, secondo il Goldoni, non difende, come vorrebbe la cavalleresca tradizione, la donna, i deboli ed il re, ma solo questo; che la coscienza dei militari è così profondamente diversa da quella degli uomini del popolo che gli uni e gli altri si considerano vicendevolmente esseri inferiori; che, infine, la massa dei soldati e i loro ufficiali ~~non~~ sono spinti alla vita militare non da desiderio di gloria o da eroiche inclinazioni, ma soltanto dal desiderio di viver bene lavorando poco.

Don Garzia è, nell'*Amante militare*, il vero tipo dell'ufficiale goldoniano. Egli a un'onorata fanciulla, figlia di Pantalone il quale, nella sua casa, ha dato ospitalità ai militari, regala una serie di ingiurie: la chiama pettegola, fraschetta, impertinente (1). Non parendogli d'essersi mostrato abbastanza eroico, poco dopo villanamente strapazza il troppo paziente padre di lei e s'installa, contro il volere di Pantalone, nella casa di lui (2). A un'altra donna, che egli ha corteggiato e lusingato di promesse, dichiara, per disfarsi di lei, che ha contemporaneamente amato altre sei donne, e di esse dice il nome e su ciascuna fa volgarissimi apprezzamenti (3). Questo ufficiale, mostrando di disprezzare la donna, non manifesta, come si potrebbe credere, sue opinioni personali. Don Sancio, che è un superiore di Don Garzia, rimproverando Don Alonso, che s'è innamorato di Rosaura, gli dice:

---

(1) Atto I, scena II.
(2) Atto II, scena II.
(3) Atto I, scena XVI.

« Non impicciarsi con donna è il dovere del buon soldato ». E, per metter fine a ogni esitazione di Don Alonso, gli ricorda il preciso dovere del soldato: « Quella spada, che al fianco cingete, « avete giurato adoperarla in servizio del vostro Re, in difesa del- « l'insegna reale » (1).

Il disprezzo di cui questi uomini d'arme circondano la donna, che considerano come mutevole strumento di piaceri momentanei, deriva dalla diversità della loro coscienza da quella dei borghesi. Questi, per esempio, non credono che la spada possa sostituire le buone ragioni e possa ridare l'onore a chi l'ha perduto. Il solito popolano di buon senso grida, in una comedia, ribellandosi al pregiudizio sociale: « Coss'è sta spada? coss'è sta spada? Anca ela « xe de quei che crede che un duello possa resarcir ogni of- « fesa? che una spada sia bastante a render la reputazion a chi « l'ha persa? Pregiudizio, errori, pazzie! » (2). Perfino un nobilissimo personaggio, Don Fernando, della comedia *La donna forte*, uno di quei nobili che credono lecita al potente ogni violenza e ogni bassezza, giudica il duello mezzo inadatto a risolvere le questioni d'onore: egli preferisce l'omicidio compiuto proditoriamente. È evidente che l'opinione di questo Don Fernando ha, moralmente, questa sola importanza: mentre su lui, che ha un'anima di assassino, non può esser dubbio il giudizio di tutti gli onesti, v'è gente non disonesta che giudica il duello, dallo stesso Don Fernando condannato, non ispregevole istituzione. Don Fernando consiglia al marito della dama che egli ha calunniato:

Sfidar il cavaliere non vi consiglio, amico,
pubblico allor si rende il periglioso intrico.
Della disfida il mondo saprà la ria cagione,
perde l'uom facilmente la sua riputazione.
E per seguir talvolta l'accostumato inganno
si pubblica l'affronto, si fa maggiore il danno.

Il popolano Pantalone per un intimo sentimento di onestà, il nobile Don Fernando per un basso calcolo di opportunità con-

(1) Atto I, scena XI.
(2) *Femine puntigliose*, atto III, scena V.

dannano il duello. Il militare pensa diversamente. Rosaura cerca di trattenere Don Alonso, che è « l'amante militare » :

Alo. Lasciatemi.
Rot. Deh se mi amate...
Alo. Lasciatemi, dico.
Ros. La vostra vita...
Alo. È difesa dalla mia spada.
Ros. Oh cieli ! Non vi cimentate.
Alo. L'onor mio... l'onor vostro...
Ros. Non può ripararsi altrimenti ?
Alo. Vuò lavarne la macchia col sangue del temerario.
Ros. Potete spargere il vostro.
Alo. Si sparga : ma si vendichi l'onta.
Ros. No, caro...
Alo. Ah ! Rosaura. . trattenere non posso gli stimoli dell'ira mia (1)

E parte, e per il duello si pubblica l'offesa arrecata a Rosaura da Don Marzio. Dalla diversità delle coscienze dei militari e dei non militari derivano le vicendevoli male opinioni. I militari maltrattano le donne. E queste, a loro volta, non si curano di quelli, neppur quando sono i loro mariti o i loro fidanzati. Donna Florida, nel *Cavaliere di spirito,* non si commuove molto quando riceve una lettera del fidanzato Don Flavio, in cui questi le annunzia di aver perduto un occhio nella guerra. E Donna Aspasia nell'*Adulatore,* al cicisbeo che si meraviglia che ella non abbia aperto una lettera del marito arrivata da alcuni giorni, osserva: « È militare: oggi qua, domani là. Sono tanto avvezza « a stare senza di lui, che non mi ricordo nemmeno di averlo » (2). Più buono e più onesto, come sempre, è il popolano Pantalone, pur nel giudicare sfavorevolmente i militari. Egli non vuol dare la figlia in moglie a un ufficiale, se questo non abbia prima abbandonato il tristo mestiere. Con serena ironia, il buon uomo osserva al militare aspirante alla mano di sua figlia: « E po se « una canonada ve porta via gloriosamente la testa, cossa voleu « che fazza la mia povera putta? ».

---

(1) Atto I, scena III.
(2) Atto II, scena VII.

Queste particolari rappresentazioni sono fatte sur un fondo scenico adatto a farle ben spiccare ed intendere. Invano si cercherebbe, in questa comedia, il soldato che si senta acceso da caldo amore di gloria, che apparisca illuminato dalla luce d'un ideale. Arlecchino, interrogato da Corallina, perchè s' è fatto soldato, risponde: « Per magnar, e bever, esser vestito, calzado « e no far gnente a sto mondo ». Corallina lo dissuade.

CORAL. Povero sciocco, te n' accorgerai.

ARL. Me n' accorzerò? Ma per cossa?

CORAL. L'inverno colla neve, e l'estate col sole starai su le mura collo schioppo in ispalla: *Chi va là?* Dormirai sulla paglia, faticherai a far l'esercizio, e se fallerai saranno bastonate.

ARL. Bastonade?

CORAL. E di che sorta! E poi anderai alla guerra, a pericolo di perder un braccio, o di perder un occhio, o di perder la testa.

ARL. La testa? No voi alter soldado.

CORAL. Caro Arlecchino, se mi avessi voluto bene, non avresti fatta questa risoluzione.

ARL. Gnente, ghe remedio subit, ghe dagh indrè la lo roba, e desf ogni cosa.

E Arlecchino si traveste da donna e si prepara a disertare. Per quanto questo Arlecchino sia una delle molte derivazioni dalla comedia dell'arte, ha, in questa comedia, qualche importanza: di ciò che egli pensa e dice si deve tener conto non perchè egli sia un personaggio serio, ma perchè quelle cose ben si accordano col significato fondamentale di tutte le scene della comedia. A dirigere simili soldati è degnamente preposto Don Garzia, insultatore di donne. Ed è naturale che le armi di simil gente non combatteranno mai per giusta causa; anzi, non combatteranno nè per giusta, nè per ingiusta causa. Corallina, nel suo buon senso di popolana, quando apprende che l'esercito, il quale poche ore prima era partito dal paese per il campo di battaglia, torna indietro, osserva: « Hanno fatto una bella « bravura. L'inimico si è avvicinato di più di quel che si cre- « devano: hanno trovato il posto disavvantaggioso e sono fug- « giti » (1). La figura di militare meno ignobile è quella del-

(1) Atto III, scena II.

l' « amante militare »; ma Don Alonso è notevole più per la sincerità del suo affetto per Rosaura che per il suo eroismo. In fondo, egli è il meno militare di tutti i personaggi militari della comedia; e, infatti, quando l'esercito, con tutti i Don Garzia e tutti gli Arlecchini, si allontana in cerca di altre ricche case e di altre donne, Don Alonso, arrendendosi al buon senso di Pantalone, si ritira dall'esercito per rimanere con Rosaura e per darsi, probabilmente, al commercio.

L' argomento della comedia *La Guerra* è il seguente. Mentre si prepara l'assalto alla fortezza nemica, gli ufficiali giocano, in casa del commissario per le provigioni: questo galantuomo, a coloro che non ne hanno più, presta denari ritenendo l'interesse del trenta per cento. Nella stessa sala, dove gli ufficiali si ingiuriano tra loro, conversano amorevolmente Faustino, alfiere, e Donna Florida, figlia del generale nemico fatta prigioniera. Gli ufficiali che perdono al gioco, si consolano col vino: « Datemi del Borgogna, viva la guerra, viva l'amore, viva il « buon vino, vivano le belle Donne (1) ». Nessun ricordo della patria, nessun accenno che si combatta per una qualunque idealità. La buona Florida, assistendo a una sfida lanciata da un ufficiale ad un altro ufficiale, riflette: « Credei che con eroica « indifferenza andaste incontro ad una vittoria illustre o ad una « morte gloriosa; ma or che vi veggo esporre per cagion sì « meschina ad una morte ingiuriosa, mi fate credere che il fana- « tismo più assai che la ragione vi domini e vi consigli. Vi « esponete ai colpi della morte non per virtù, ma per abito ». In mezzo a questi ufficiali dissoluti, privi di ideali, degnamente si aggira e fa i suoi affari Polidoro, il commissario ladro. La pagina in cui l'inclito Polidoro confessa a sè stesso l'animo suo merita di essere integralmente riprodotta:

« Oh! Gran bella cosa è la guerra! Io ne dirò sempre « bene, e non vi è pericolo che mi esca un voto dal core per « desiderare la pace. Direbbe alcuno, se mi sentisse: tu prieghi « pel tuo mestiere, come la moglie di quel carnefice pregava il « cielo che si aumentassero le faccende di suo marito. E bene

(1) Atto I, scena II.

« chi è colui nel mondo, che non desideri, prima di ogni altra « cosa, il proprio vantaggio? Le liti dànno da vivere agli avvo- « cati, le malattie ai medici, e chi è quel medico o quell'avvo- « cato che vorrebbe tutti gli uomini sani, e tutte le famiglie « tranquille? Se non vi fossero guerre non vi sarebbero com- « missari di guerra, e chi è colui che potendo mettere da parte « centomila scudi in quattro o cinque anni di guerra, volesse « per carità verso il prossimo desiderare la pace? Esclamano « contro la guerra coloro che vedono desolate le loro campagne; « non quelli che, per provvedere l'armata, vendono a caro prezzo « il loro grano ed il loro vino. Si lamentano della guerra i mer- « canti, che soffrono il danno dell'interrotto commercio; non « quelli che servono al bisogno delle milizie, e guadagnano su « i generi o sul denaro il venti o il trenta per cento. Piangono « per la guerra quelle famiglie che perdono per disgrazia i « padre, il figlio, il parente; non quelle che se li vedono tor- « nare a casa ricchi di gloria, e carichi di bottino. Si lamentano « della guerra talvolta i soldati, e gli ufficiali ancora, mancando « loro il bisogno; non si lamenta già un commissario, come « son' io, che nuota nell'abbondanza, che lucra sulle vendite e « nelle provviste, e che dal crogiuolo della sua testa fa che coli « nelle sue tasche l'oro e l'argento di tutta quanta un'ar- « mata (1) ».

Un fondo di verità è nelle osservazioni di Polidoro. Tutto ciò che fanno gli uomini ha per base l'interesse. Ma egli, tra coloro che desiderano e coloro che temono la guerra, ha dimenticato di mettere un altro gruppo di uomini, nel quale egli potrebbe stare, il gruppo di coloro che fanno lauti guadagni in modo troppo disonesto, rubando cioè e preparando l'altrui rovina.

Figure somiglianti a questa di Polidoro non mancano nella comedia. V'è Orsolina, una lavandaia che, malamente operando, è diventata mercantessa e che si propone di imitare l'onesto commissario: « alzerò nella mia bottega due o tre banche di « Faraone; m'interesserò nelle banche, e guadagnerò nelle carte « e nel gioco. Comprerò delle scatole e degli orologi dai gio-

(1) Atto I, scena V.

« catori. Presterò qualche denaro senza pericolo e colla speranza « di profittare. Tutte cose che in un'armata fanno arricchire « prestissimo (1) ». V'è Aspasia, la degna figlia di Polidoro, che al padre dichiara di non curarsi di lui, perchè essa ha nell'armata più ricchi protettori (2), che accetta regali da Orsolina e carpisce, in deposito, dagli ufficiali oggetti preziosi, con la speranza che i depositanti morranno nel combattimento imminente (3).

Tutto questo si può dire costituisca come l'antefatto delle azioni principali svolte in questa comedia. Queste azioni non discordano da questi episodi preparatori. I soldati, costituenti la massa brutalmente sanguinaria, non si vantano mai di aver compiuto fatti eroici: chi ha dato l'assalto a un pollaio; chi ha ucciso un capretto; chi ha cavato sangue a una botte di vino (4). Apparisce una contadina con una cesta piena di uova e di formaggi: i soldati la circondano e la derubano. La fanciulla grida: « Le mie uova, « il mio formaggio. Poverina me! mi hanno rubato la roba « mia! » (5). Gli ufficiali che accorrono per consolare la ragazza non sono più onesti dei soldati: le offrono qualche paolo a patto che essa vada a prenderli al quartiere. Essa grida, nell'andarsene, derubata e schernita: « Maledetto sia quel quartiere! ». Un personaggio eroicomico è Don Cirillo, storpio in una gamba, il quale, vantandosi di prodezze compiute e bonfonchiando, si aggira per il campo; ingiuria ed è ingiuriato dai compagni d'arme; le donne lo fanno ruzzolare sul prato con spintoni che lo puniscono della sua maligna loquacità (6).

L'amore di Faustino e di Donna Florida si svolge, con poca naturalezza, in mezzo alle scene riferite. Faustino deve combattere contro la fortezza difesa dal padre di lei. Dice Faustino all'amata: « Piace a voi ch'io mi tolga la spada dal fianco, che « la depositi ai piedi del Generale, che sottoscriva io medesimo « il mio disonore, la mia viltà, e che mi esponga alle mormo- « razioni del Campo, e senza poter rispondere agl'insultanti,

(1) Atto I, scena VI.
(2) Atto III, scena VII.
(3) Atto I, scena X.
(4) Atto II, scena I.
(5) Atto II, scena II.
(6) Atto II, scena I.

« soffrir io deggia i rimproveri, gli scherni, le derisioni? Mirate
« meglio lo stato mio; riflettete a quell'onorato carattere che mi
« fregia, compatite le dolorose mie circostanze, e se l'impegno
« in che sono non può meritare l'affetto vostro, sia degno al-
« meno il mio cuore di pietà, di perdono » (1). Il generale nemico, padre di Donna Florida, venuto nel campo per discutere sulle condizioni della resa, ottiene che la figlia possa tornare con lui nella fortezza. Nel momento in cui Faustino è per prendere la fortezza nemica, arriva l'ordine del sovrano che si interrompano le ostilità: la pace è stata conclusa. E la comedia si chiude con queste prudenti parole, che non concordano con lo spirito scettico e critico che anima il maggior numero delle scene;
« L'autore di questa comedia si è scordato una picciola cosa.
« Si è scordato di dire di qual nazione fossero i combattenti,
« e il nome della piazza battuta. Noi comedianti non possiamo
« dirlo, senza suo ordine; ma dirò bensì che poco più, poco
« meno tutte le nazioni d'Europa guerreggiano ad una maniera,
« e sono tutte forti, valorose, intrepide e gloriose, ed auguriamo
« a tutti la pace ».

Se tutte le nazioni guerreggiavano nel modo descritto e, forse, ritratto dal vero — la comedia, rappresentata nel 1760, fu pensata e in parte scritta in Parma nel 1746 — bisogna concludere che tutte le guerre europee del 700 erano vergognosamente organizzate e non combattute. L'eroismo di maniera dell'innamorato Don Faustino, personaggio degno di melodramma, più che di comedia di carattere, è troppo piccola cosa perchè le due brevi scene in cui esso timidamente si svela, possano contrapporsi alle ladrerie dei fornitori e alla viltà di soldati e d'ufficiali. E tutto ciò è naturale. Si combatteva « per abito, non per eroismo ». In mezzo a simili combattenti, i Polidoro sono possibili, se non pure necessari.

Dall'esame di queste commedie d' argomento militare, si ricava questa prima osservazione: che il Goldoni, nel rappresentare la società militare, tenne lo stesso modo con cui rappresentò la società dei nobili. Come questi, i militari goldoniani

(1) Atto III, scena III.

sono alquanto diminuiti, quasi deformati. Nobili e militari sono privi, nelle comedie del Goldoni, di quella specie di aureola ad essi cinta dalla facile credenza de' volghi feudali. Coloro che, nella deformazione dei nobili personaggi, nelle comedie del Goldoni, credettero di riscontrare una prova della paura dello scrittore innanzi a quella società che, da secoli, s'era ritratta nelle pagine del « libro d'oro », non badarono a questo eguale trattamento fatto dal Goldoni ai personaggi militari. E credo che il riassunto qui fatto delle comedie militari sia più che sufficiente a dimostrare che la società soldatesca del '700 fu ritratta dal Goldoni con sentimenti e con intendimenti ben diversi da quelli della paura e dell'adulazione. Il che, del resto, s'è da noi dimostrato anche a proposito delle rappresentazioni riguardanti la società dei nobili.

Quella deformazione, ormai, può assai chiaramente essere spiegata, col temperamento artistico dello scrittore e con la osservazione, priva di terrori e di preconcette ammirazioni, che il Goldoni portava così nel mondo dei nobili e dei soldati come in quello del popolo. Nell'animo democratico del Goldoni, come in una serena luce centrale, passavano, eguali, con le loro varietà di costumi e di sentimenti, tutte le classi sociali.

Intorno all'importanza delle comedie militari del Goldoni, per la conoscenza degli intendimenti sociali dello scrittore, non occorre dilungarsi. Disabbigliati, dirò così, servendomi della espressione del Goldoni, i personaggi del mito feudale e militare, il quale cominciava a svanire, apparvero, non più eroici e nobili, ma piccoli, volgari e, spesso, vili, non ostante la loro tracotanza insensata. E non solo le figure dei militari appariscono, nelle comedie goldoniane, disabbigliate. Le stesse istituzioni militari sono dal Goldoni rappresentate come internamente logore ed esternamente più deboli delle più moderne e utili forme di attività dell'uomo: Polidoro, l'appaltatore ladro, e Don Alonso, l'ufficiale meno ignobile tra tutti gli ufficiali goldoniani, il quale lascia l'esercito per restare nella famiglia del commerciante Pantalone, rivelano la complessiva, organica debolezza, interna ed esterna, delle istituzioni militari.

Per intendere bene il carattere e il significato di queste comedie del Goldoni bisogna ricordare che esse furono scritte intorno al 1750 e pensare alle molto diverse figure di militari che, al-

cuni anni dopo, furono posti sulle scene dal Federici, dall'Avelloni, da noi ricordati, e dal Lessing. Di questo ultimo, ricordiamo la *Minna di Barnhelm*, della quale critici tedeschi e italiani riconobbero la derivazione goldoniana. I personaggi militari di queste comedie differiscono da quelli goldoniani in questo: che, in quelle comedie, i militari riacquistano nobiltà e fierezza ad essi attribuite dalla tradizione. In mezzo a rilievi di pura erudizione trovo questa giusta osservazione: « All'altezza d' animo del maggiore « nella commedia tedesca non fa riscontro nel tenente goldo- « niano che un debole senso del dovere. Tanto che il povero « ufficiale, incerto tra il *lice* e il *non lice*, tra le gelosie di Gian- « nina, l'impronta passione dell'amica Costanza e i consigli di « Filiberto, babbo della fanciulla, riesce una figura comica; ed « era forse così nelle intenzioni dell'autore » (1). Il Maddalena, facendo quell' osservazione isolata, a proposito del *Curioso Accidente* (1755) e della *Minna di Barnhelm*, poteva aver qualche dubbio sulle intenzioni del Goldoni. A quel dubbio credo di aver tolto ogni giustificazione.

Le opinioni goldoniane intorno alle istituzioni mililitari mi sembrano, per lo spirito critico che le anima, più vicine al sentimento moderno delle opinioni successivamente espresse, intorno a quelle istituzioni, dal Goethe e dal Manzoni: del Parini che ricordava il soldato, insieme col lavoratore della terra, al « nobile signore », per far vergognare questo della sua vita oziosa non è il caso di parlare (2). Il Goethe, da grande altezza guardando

---

(1) E. Maddalena, *Lessing e Goldoni*, in *Giorn. stor. della lett. ital*, XLII, 140.

(2) Il solo luogo del *Giorno* in cui il Parini rappresenti veramente una scena soldatesca è il seguente (*Mattino*, versi 116 e segg.):

> Oh! se te in sì gentil atto mirasse
> il duro capitan, quando tra l'armi,
> sgangherando la bocca, innalza un grido
> lacerator di ben costrutti orecchi,
> onde a le squadre varii moti impone;
> se te mirasse allor, certo vergogna
> avria di sè....

L'accenno a un militare corteggiatore di donne (*Mezzogiorno*, v. 134-139) non diminuisce il significato di questa rappresentazione ed è troppo debole documento perchè si possa, sulla fede di esso, giudicare il Parini un *antimilitarista*, come ha fatto G. Natali, *Poesie di G. Parini*, Milano, Vallardi, 1905, pag. 261. Per altro, questo libro del Natali è assai ricco di buone osservazioni.

cose lontane, considerò le milizie mercenarie, non del 700, ma del medioevo, e le giudicò utili istituzioni: « dal generale fino « al soldato, questi mercenari, pur stando in eserciti opposti, « non nutrivano sentimenti ostili. Spesso avevano combattuto « battaglie anteriori sotto una medesima insegna. Perciò di raro « le battaglie erano sanguinose. E ai prigionieri si usava grande « mitezza » (1). Sarebbe assurdo rimproverare al Goethe di non aver inteso ciò che il Manzoni pensò, di quanta infamia cioè si coprissero quelle italiane soldatesche solo col mettersi l'una di fronte all'altra. Dove il Manzoni aveva vista la lotta fratricida, il Goethe non vide che un anello lontano della lunga catena degli avvenimenti sanguinosi incominciati con l'uomo: da quell'anello vide grondare il sangue umano in minor copia. E pensando alla falsità dell'affermazione che al di là di una frontiera gli uomini non sono più fratelli e a ciò che fu la storia degli uomini prima e dopo le milizie mercenarie del medio evo, il Goethe, non poeta italiano, ma poeta assurto ai supremi concetti dell'umano dovere, giudicava non condannabile il fatto dal quale la tragedia *Il conte di Carmagnola* si svolgeva. Il Goldoni, più vicino all'età sua e all'avvenire, delle antiche milizie considerava ciò che rimaneva nel presente, cioè una povera cosa, e a base dei suoi giudizi poneva non un criterio ideale, ma una tendenza pratica: perciò gli sfuggiva, nell'osservare quegli eserciti che non combattevano, il risparmio del sangue umano, e chiaramente vedeva e rilevava le viltà, le prepotenze, le ladrerie, coperte dalle mutevoli regie bandiere.

Ora, per tornare all'argomento della sovranità, poteva su questa società militare, che era la sua base naturale, erigersi solidamente il potere di un monarca assoluto? Anche se non avessimo nella commedia *Il Feudatario* la risposta negativa a questa domanda, dovremmo pensare che nel Goldoni, il quale rappresentò la nobiltà, conseguenza del monarcato assoluto, e la società militare, base di esso, nel modo che abbiamo detto, non potesse essere anima di suddito ciecamente fedele. Nessuna fede

---

(1) Il Goethe fece queste osservazioni (in *Theilnahme Goethe's an Manzoni*) difendendo l'Italia contro gli scrittori della *Quarterly Reviev*.

poteva egli avere in un istituto del quale disprezzava l'origine e giudicava dannose e immorali le manifestazioni più dirette e più complesse.

III. — Sulla ipotesi che il Goldoni potesse giustificare il potere regio con la dottrina del diritto divino non mi soffermerei, se una confutazione di essa non mi desse modo di chiarire la natura del sentimento religioso del Goldoni e di rendere evidente che tutte le opinioni, da questo scrittore manifestate, sono unite da coerenza maggiore di quella che unisce gli intendimenti sociali del Parini e dell'Alfieri.

La fede del Goldoni non era di tal specie che potesse nascondere alla vista mentale del sereno pensatore gli inganni con cui sacerdoti e soldati piegarono ai piedi del trono la moltitudine umana. S'è già visto come male riuscisse il Goldoni nel rappresentare l'unzione di David: invece di azioni compiute nel misterioso volere del Dio temuto, il Goldoni rappresentò, intorno a un comico Samuele, lo sviluppo di umane e perverse ambizioni.

Non che il Goldoni non avesse fede. Troppe volte egli, che era sincero in tutte le sue dichiarazioni, si dichiarò credente. Basterà riportare ciò che, nella ricordata *Cabala*, scrisse per la lettera *F*.

> La mia Cabala adunque veritiera
> sopra l'*F* ammirai risponder: *Fede*.
> Fede è dell'uom felicità primiera.
>
> Infelice è colui che nulla crede.
> Oppresso è in vita dai rimorsi in seno
> e dell'error al capezzal s'avvede.

Ma era, questa fede del Goldoni, una tranquilla aspirazione a forme di vita ideali non mescolabile con le tristi cose della terra. Non solo il Goldoni non giudicava cose serie quelle umane istituzioni che hanno per sola giustificazione la necessità di regolare, innanzi a un banco di pagamenti e di esazioni, le relazioni dell'uomo con Dio; ma neppure mostra mai di credere che negli avvenimenti umani operi, in alcun modo, alcuna forza soprannaturale. In mezzo alle virtù e ai vizi dei personaggi goldoniani non sono posti mai nè lo scetticismo nè la fede religiosa. La

società, alta e bassa, delle comedie goldoniane non s'accorge neppure che esistano problemi di religione. Qualche rara volta, in cui la situazione d'un personaggio è talmente disperata che il farlo rivolgere a potenze sovrumane diventa una necessità artistica imprescindibile, il Goldoni mostra di ricordare appena che vi sia un mondo di forze a noi sconosciute. La Marchesa di Monte Rosso, nella *Donna Forte*, nel momento in cui altra scelta non le è lasciata se non tra ferro e veleno, si rivolge, nella solitudine della prigionia, ai « numi ».

> Aiutatemi, o Numi. Voi datemi consiglio;
> voi porgetemi aita nel fatal mio periglio (1).

Ma di ben altro che dei « numi » — potenze indeterminate, per le quali non si commosse mai, veramente, l'anima umana — apparisce preoccupata quella donna: essa si duole del suo buon nome calunniosamente macchiato e della felicità domestica finita. Non è inutile osservare che il « nume », che nelle comedie goldoniane sostituisce Dio, non ha sempre significato religioso. Infatti, in queste comedie, specialmente nel *Filosofo inglese*, s' incontrano « il nume della clemenza », « il nume d' amore », « il nume della pietà », « il nume dell' onore », « filosofia, mio nume », « a tutti i numi il giuro ».

A ben chiarire come il sentimento religioso del Goldoni fosse indipendente da rituali chiesastici, servono due luoghi delle *Memorie*, che è utile riportare.

Nel primo, il Goldoni ricorda un religioso, che egli, essendo giovanissimo, incontrò in un viaggio per mare, tornando a Chioggia. Il Goldoni si trovava in condizioni di spirito assai tristi. Di che accortosi, il religioso lo volle confessare. Era però l'ora della cena; e l'astuto frate, dopo aver ordinato al Goldoni che si preparasse alla confessione, andò a cenare. Quando fu ben sazio, tornò presso il giovinetto, ne ascoltò i peccati e per penitenza gl'impose che si disfacesse di ogni soldo. Il Goldoni ha quindici paoli soli. « Ebbene — gli dice il frate — spogliandosi del denaro che si « possiede, si ha altrettanto merito, quanto se si desse di più ».

---

(1) In quasi eguali condizioni sono ricordati i « Numi » nella *Guerra*, Atto II, scena VII.

Il Goldoni avrebbe voluto confessarsi « ciascun giorno, ma non aveva più denaro per la penitenza ». Questo frate dovette più tardi allontanarsi da Chioggia, dove con invenzioni di miracoli e con mistificazioni d'ogni genere, aveva truffato parecchi (1).

Nell'altro brano, il Goldoni narra un suo amore giovanile. Egli, giovine e forte, ma povero, si era perdutamente innamorato di una fanciulla posta sotto la custodia delle monache. Un vecchio ricco desiderava in moglie quella fanciulla. Allora la monaca protettrice, osservando che il vecchio non potrebbe vivere a lungo nè godere sua moglie, propose al Goldoni il matrimonio della fanciulla col vecchio. Il Goldoni avrebbe così potuto godere la moglie e le ricchezze del rivale (2).

L'affinità del frate di Chioggia e di questa monaca con Fra Cipolla e col prete di Varlungo, boccaceschi, con Frate Timoteo e con Frate Alberico, della *Mandragora*, con la boccacesca madonna Usimbalda e con le monache del Bandello non ha bisogno di esser dimostrata. Solo in questo i personaggi goldoniani differiscono dagli altri: che essi derivano non da rappresentazione artistica, ma da chiaro, sebben tardo, e meditato ricordo di avvenimenti dei quali lo stesso Goldoni fu la vittima e l'eroe.

Si potrebbe dire che con questi due luoghi delle *Memorie* finisca la satira, tradizionale nella nostra arte comica e narrativa, dei costumi della gente di chiesa, satira non acre, anzi indulgente, ma nel tempo stesso testimoniante come il temperamento degli italiani non sia mai stato il più adatto allo sviluppo delle forti passioni religiose. Questa tradizione si formò, nella nostra letteratura, non appena il delirio religioso dei flagellanti, costituito di elementi cristianamente romanzeschi, si calmò e si disperse; e fu interrotta quando spirarono nuovamente, nella nostra letteratura, aure romanzesche. Non molto tempo dopo che il Goldoni aveva scritto le sue *Memorie*, gli *Inni* manzoniani risollevarono, in impeti lirici, le idealità religiose del duecento. Questa rinnovazione mi pare un nuovo e ottimo argomento per dimostrare che il moderno romanticismo è, in fondo, una manifestazione molto affine ad altre manifesta-

---

(1) *Memorie,* cap. XIV.
(2) *Memorie,* cap. XIX.

zioni intellettuali svoltesi in condizioni sociali somiglianti. Quando il lavoro mentale degli uomini si svolge in un'atmosfera pregna di caldi vapori, racchiudenti, come noccioli di foco, idee fortemente operanti, la produzione letteraria si discosta dalla semplice realtà, volge il comico in tragico, diventa cioè romantica.

Religioso, quindi, era il Goldoni, ma del tutto libero da quei formalismi dentro i quali religione e libertà di coscienza vengono mortificati e dall'impostura, avida e maligna, dei sacerdoti spesso i devoti delle forme sono burlati e sfruttati.

Il Goldoni era, perciò, ben adatto a vivere in quelle libere società in cui la consuetudine delle speculazioni rafforzava ed affinava la nobile fede, con la quale lo spirito umano si innalza dalla terra fino a Dio, e allo spirito umano dava l'orrore del mercanteggiamento delle grazie di Dio.

Ricordiamo, infatti, che non par dubbia la partecipazione del Goldoni alla vita massonica di Venezia (1). Su questa partecipazione e su queste stesse associazioni segrete non si saprà mai, forse, più di quel poco che ne riferiscono le storie del Minutelli, del Dandolo e del Romanin. Documento, in ogni modo, molto notevole è la comedia *Le Donne curiose* (1753).

L'argomento di questa comedia è, in apparenza, politicamente innocente. Due mogli, una promessa sposa e una cameriera, la quale, come spesso accade nelle borghesi famiglie goldoniane, fa quasi parte della famiglia dei padroni, non hanno più pace dacchè hanno scoperto che i loro uomini si riuniscono tutte le sere in un luogo chiuso per ogni estraneo alla società segreta e, più severamente che per altri, per le donne. Florindo cerca di frenare le fantasticherie di quelle donne, dicendo ad esse che, in quel circolo d'amici, « si discorre delle novità del mondo; « si leggono dei buoni libri; si gioca a qualche gioco d'ingegno « senza l'interesse d'un quattrino. Qualche volta si pranza; qual- « che volta si cena, si passano due o tre ore in buona società, « da buoni amici... » (2).

Le donne non s'accontentano di queste spiegazioni. In quel luogo, esse pensano, gli adunati « fanno il *lapis filosoforum*! ».

---

(1) A. Neri, *Aneddoti goldoniani,* Ancona, Morelli, 1887.
(2) Atto I, scena IV.

E imaginano cose stranissime e orgie inaudite. La curiosità spinge queste donne a rubar ai mariti le chiavi dell'appartamento misterioso, nel quale finiscono per introdursi. E assistono a una cena, che sarà pagata da un neofita, introdotto quella sera.

In tutto ciò, nulla è che potesse destar allarmi in quella Venezia, in cui chi solo era sospettato d'appartenere a una loggia massonica correva rischio di morte (1). Ma non mancano alcune scene in cui lo spirito egalitario e massonico si svela. I consoci hanno abolito ogni cerimoniale, nei loro incontri. « Amicizia » è la parola con cui si riconoscono e si salutano. Pantalone, che è il capo, il primo tra gli eguali, della onesta associazione, dice bene: « Se « usa dir per civiltà delle parole senza pensar al significato, senza « intender co le se dise quel che le voggia dir. Per esempio: « *servitor umilissimo*, vuol dir *me dichiaro d'esser so servitor*; ma se « ghe domandé un servizio, che non ghe comoda, el ve dise de « no, e pò el sior umilissimo ve tratta e ve parla con un boccon « de superbia che fa atterrir. *Patron reverito* xè l'istesso. I dà « del patron a uno, che no i se degna de praticar » (2). E, poco dopo, lo stesso Pantalone osserva: « Mi no gh' ho altra premura « che de veder in te la nostra compagnia zente onesta, de buon « core, amorosa, che in t' una occasion sappia soccorrer un « amigo. Tutti a sto mondo gh' avemo bisogno un dell'altro, e « i xè tanti pochi quelli, che fazza ben, per buon cuor, che a « trovarghene xè più difficile d'un terno al lotto » (3).

Le prudenti ma chiare espressioni di democratiche e oneste dottrine massoniche, fatte in questa comedia, permettono di pensare che nel fondo dell'anima goldoniana passassero visioni di rinnovamento politico e sociale ben più ampie di quelle che ci è dato di raccogliere nelle sue parole, le quali, prima di giungere a noi, dovevano essere udite dal popolo e dagli attentissimi censori.

Questa mia intuizione non parrà ingiustificata a coloro che ricordano un'ipotesi ragionevolissima del Masi. « Io non ho mai potuto leggere — egli scrive — la scena prima dell'atto terzo dei

(1) FULIN, *G. Casanova e gli Inquisitori di stato*, Venezia, 1877.
(2) Atto II, scena XIII.
(3) Atto II, scena XIV.

« *Rusteghi*, quando tutta la congiura delle donne è scoppiata, « quando l'amante ed il corteggiatore forestiero sono stati trovati « in casa, ed i *Rusteghi* si consultano sul da fare in tale fran- « gente nuovo, inopinato, imprevedibile, e che sconvolge di colpo « tutto il sistema di domestica tirannia, da essi creduto infalli- « bile, non ho mai, dico, potuto leggere quella scena senza « ricorrere col pensiero alle ultime sedute del Consiglio della « Repubblica di Venezia, quando la rivolta freme già nelle strade, « lo straniero ha già violati i confini e quel Doge e quei Con- « siglieri si confessano a vicenda la loro impotenza, sdegnosi, « frementi, ma vittime di una istituzione che crolla con « essi » (1). Il Goldoni aveva avuta questa chiaroveggenza? Non si può affermare: ma è certo che lo spirito di lui era ben addestrato nell'esame delle vicende sociali e la sua mente sapeva, sfuggendo di mezzo alle costrizioni della politica veneziana, affissarsi su cime che il diradarsi di antiche nebbie ormai rendeva visibili.

E' evidente, per quanto s'è qui detto, che il Goldoni non si sentisse diviso dalla nuova civiltà umana neppure per il suo modo di sentire la religione. La fede del Goldoni, indipendente da preoccupazioni chiesastiche, non mi pare molto diversa da quella dello stesso Voltaire, il quale credeva in Dio padre comune di tutti gli uomini, e lo onorava di culto speciale. In questa parte delle nuove dottrine umane, il Goldoni apparisce più moderno del Parini. Parlando della mensa del « giovin signore », questi, nella sua satira immortale, avea scritto:

Qui ti segnalerai coi novi sofi
schernendo il fren che i creduli maggiori
atto solo stimar l'impeto folle
a vincer dei mortali, a stringer forte
nodo fra questi e a sollevar lor speme
con penne oltre natura alto volanti.
Chi por freno oserà d'almo Signore
a la mente od al cor?

(1) Masi, *Lettere di C. G.*, cit., p. 81.

E la magnifica ironia contro i nuovi disputatori, che si guardano bene però

> dal tossico mortal che fuori esala
> dai volumi famosi,

continua rivelando il forte turbamento dell' anima pariniana per l'evidente allentarsi dei freni imposti alla società dal sentimento religioso che, per il Parini, consisteva specialmente nell'ubbidienza alla chiesa (1).

IV. — Da nessuna dottrina, nè da alcun sentimento generale sarebbe, dunque, giustificata una dottrina politica illiberale del Goldoni. E, invero, nella comedia *Il Feudatario*, rappresentato e per sei sere replicata in Venezia nel febbraio del 1752, che è la sola in cui si faccia una espressione di sentimenti politico-sociali organica e di significato ben chiaro, sono come riassunti tutti gli elementi sentimentali e dottrinali che siamo venuti, fin qui, raccogliendo.

Nell'argomento di questa comedia si debbono distinguere due azioni distinte, ma non indipendenti l'una dall'altra.

Don Florindo, signore di Montefosco, ha ereditato il feudo dal padre, che lo aveva comperato. La erede degli antichi signori del feudo, il quale non poteva essere venduto, è la giovinetta Rosaura, che vive, in Montefosco, nella casa di Pantalone, l'amministratore, per conto di Don Florindo, dell'ampio feudo. Rosaura dichiara di non rinunziare ai suoi diritti. In questo contrasto tra il compratore e l'erede vera del feudo consiste una parte della comedia.

Don Florindo, per il quale sono stati comperati, come un gregge senza diritti, gli uomini e le donne del feudo, entra presto, per un suo speciale modo d'intendere il suo potere, in violento contrasto col popolo di Montefosco. Anche in questa feudale e lontana terra é giunta, evidentemente, aria nuova. Questo popolo è assai diverso dal popolo antico, rimasto nella mente del piccolo re.

Più facilmente si compongono i contrasti costituenti la prima parte della comedia. Il matrimonio di Rosaura con Florindo è, mezzo molto acconcio, subito pensato dalla marchesa Beatrice

---

(1) Cfr. *Mezzogiorno,* versi 974 e segg.

madre del feudatario, per eliminare le liti. Queste potrebbero riuscire dannose a entrambi i contendenti: il popolo ha manifestato tali inclinazioni che inducono coloro i quali credono, per l'una o per l'altra ragione, di poterlo dominare e sfruttare, a unirsi con solidarietà difensiva ed offensiva.

Uniti così, i due antagonisti formano come un corpo solo, il vecchio rudere feudale, intorno al quale freme e schiuma l'onda umana secolare, il popolo. E si ha veramente, dalla lettura di alcune scene, l'impressione che quel vecchio rudere debba essere, da un momento all'altro, sommerso e disperso.

Don Florindo, come signore, si presenta nella borgata per ricevere i doni e gli omaggi della nobiltà. Con gli altri villici è Arlecchino, incaricato di esprimere a Don Florindo i comuni sentimenti. E Arlecchino incomincia: « Son qua in nome de « tutti a regolar vostra zelenza ». Uno dei compagni, che ricorda meglio il discorso preparato da un dotto, suggerisce, correggendo: « a regalare ». Ma il marchese, masticando amaro, ha già detto ad Arlecchino: « Che tu sia maledetto! ». Ed Arlecchino continua: « . . . . . a presentarghe salami e presutti, tutta « roba del parentado di vostra Zelenza ». L'altro villano corregge: « del marchesato ». Ma Arlecchino, senza badargli, continua: « . . . . . e e vini e frutti, e formaggio delle vacche di casa di « vostra Zelenza ». Il marchese incalza Arlecchino di domande; e questi risponde a modo suo. Quando, per esempio, gli è chiesto che mestiere faccia, Arlecchino risponde: « El mestier che la fa anca ela ». « Come? che mestier faccio io? ». E Arlecchino, tranquillamente: « Magnar, bever e non far gnente ». Tutto questo è come un preludio scherzoso alle scene seguenti, quasi tragiche. Il marchesino crede cosa sua le donne del suo feudo. Mentre si aggira intorno alla casa di Ghita, posta sur una collina, comparisce il marito di lei, che è cacciatore e uno dei deputati della comunità. Il marchese domanda al marito il preciso indirizzo della moglie. Cecco si fa conoscere; ma il marchese insiste. Allora Cecco gli dice: « In segretezza, che nessuno ci « senta: so adoperar lo schioppetto ». Il marchese grida: « Siete un temerario! ». E l'altro: « Zitto, favorisca... Ne ho ammazzato « quattro... Servitore obbligatissimo di Vostra Eccellenza! Quattro « o cinque per me sono lo stesso ».

Poco dopo, Florindo si traveste da pecoraio per andare a cercare la Ghita, moglie di Cecco. La incontra, su per la montagna; e, subito, sopraggiunge il marito ribelle, che spiava i passi del marchese.

Cec. Ehi ! pecoraio.
Flo. Signore ?
Cec. Che cosa facevi qui con mia moglie ?
Flo. Mi domandava del latte.
Cec. Eh ! pezzo di briccone, indegno.
Flo. Vi dico... vi giuro...
Cec. Eh ! villano maledetto ! ti romperò le ossa *(lo bastona)*.
Flo. Fermatevi.
Cec. Té, villanaccio, tè *(come sopra)*.
Flo. Fermatevi, sono il Marchese.
Cec. Che marchese ? Sei un villano, sei un pecoraio *(come sopra)*.
Elo. Aiuto ! Sono il Marchese Florindo.
Cec. Non è vero. Sei un pecoraio *(come sopra)*.
Flo. Ohime ! aiuto ! Non posso più *(cade sopra un sasso)*.
Cec. (Questa volta hai provato il bastone ; un'altra volta ci sarà lo schioppo) *(parte)*.

Cecco, il marito che il Marchese cercava di oltraggiare, si reca, quindi, all'adunanza dei deputati, i quali discutono sulle feste da dare in onore del nuovo feudatario. Cecco si alza e dice di sapere che cosa il marchese gradisca: « una mezza dozzina « delle nostre donne ». E annunzia ai padri e agli sposi convenuti che il Signore cercava la casa di lui, deputato della comunità, col proposito di oltraggiare la sua sposa. Un brivido di ribellione percorre la raunanza; e subito si cambia l'argomento della discussione. Si deve provvedere a salvare l'onore della comunità. Cecco si esibisce pronto a dare al Signore « in nome di tutta « la nobile ed antica comunità » un'archibugiata. Uno dei convenuti non vuole che si mettano le mani nel sangue del signore e propone che si vada « di notte tempo a dargli fuoco alla « casa ». Un altro propone di fare al marchese « quello che si fa « ai nostri agnelli, quando vogliam farli diventar castroni ».

Così l'adunanza dei rappresentanti del popolo di Montefosco, nella quale fin dal principio, i deputati avean mostrato di giudi-

car sacra la maestà del popolo (1), finisce col manifestare intendimenti di ribellione.

Al contenuto di questa comedia non occorrerebbero illustrazioni, se i due maggiori studiosi delle cose goldoniane, con inverosimile leggerezza, non la avessero giudicata troppo inferiore al suo vero significato. Il Galanti la giudicò solo leggiadra per lo spirito comico in essa infuso dall'autore (2). Il Rabany riscontrò iu questa comedia nientemeno che « una prova della faci« lità con cui gl'italiani ricorrono al coltello (3) ». Questo giudizio del critico francese non è da prendersi sul serio, evidentemente. E' però spiegabile con altri giudizi che il Rabany ebbe comuni con altri studiosi. « La société aristocratique — egli scrive — « n'a pu avoir son Goldoni, parce que le gouvernement, oli« garchique et soupconneux n'aurait pas toléré qu'on dévoilat « les secrets des familles inscrites sur le livre d'or ». In queste per noi non nuove espressioni è l'errata premessa dell'erroneo giudizio sulla comedia *Il Feudatario:* infatti, se il Goldoni non osava di contrapporre l'anima forte del popolo all'anima fiacca della nobiltà, egli, per ingraziarsi i nobili, doveva adattarsi a rappresentare il popolo come un'accolta di maneggiatori di coltello. A questo estremo giunse la critica goldoniana, poichè, spinta da false premesse, si pose su una falsa via di ricerche e di considerazioni!

Ben maggiore è l'importanza di questa comedia. Quel Signore, per le molto larghe pretese che accampa, per le riunioni alle quali il suo arrivo nel feudo dà occasione, può bene essere contrapposto ai personaggi misteriosi intorno ai quali il Federici accolse i suoi principii apologetici della sovranità e dell'assolutismo.

Tutto l'arbitrio che la secolare rassegnazione dei popoli ha concesso agli usurpatori del potere sociale, è nella volontà

---

(1) A un popolano che s'era introdotto nella sala dell'adunanza, un deputato grida: « levati il cappello! » L'altro osserva che tra amici, che s'incontrano in piazza più volte ogni giorno, non occorrono cerimonie. E il deputato gli osserva: « Ora siamo in carica, siamo in deputazione. Levati il cappello! ». Atto I, scena II. La cosa è comica, ma non priva di significato.

(2) *Op. cit.*, pag. 223.

(3) *Op. cit.*, pag 145.

perversa del Signore goldoniano. Se questa volontà apparisce indebolita, come corrosa da una tabe interna, ciò non deve indurre a negare a questo personaggio il suo vero essere: la tradizione della tirannia, come quella dei privilegi dei nobili e dei militari, durava da troppi secoli, perchè da essa non fosse svanita la parte sostanzialmente forte. È, anzi, in questa comicità del tiranno la vera condanna di lui. Il lettore della comedia si domanda subito perchè questo uomo superbo e sciocco sia andato a esigere le tasse imposte e a carezzare le carni delle oneste donne del feudo. Egli non può essere preso per un unto di Dio. Nessun diritto divino può pervenire ad uno scimunito che si fa prendere in giro da Arlecchino e che, poi, se ne va per i campi in cerca di donne, come Calandrino andava in cerca di pietre miracolose. D'altronde, nella discussione che s'impegna tra i rappresentanti del popolo, nessuno ricorda che quel Signore sia di una natura diversa da quella degli altri uomini. Premessa inoppugnabile di quella discussione sono, sottintese, le chiarissime affermazioni dell'umana eguaglianza, dal Goldoni, come s'è visto, fatte in altre comedie. Neppure, il potere di questo feudatario, può essere giustificato dalla sua forza. Il Goldoni lo ha immaginato tisicuzzo, incapace di contrastare col fermo volere di un suddito qualunque. Egli non fa imprigionare l'audace, che lo bastona e lo minaccia di morte. Le discussioni dell'assemblea popolare ci sembrano eccessive, quasi inutili, per un personaggio, che è soltanto degno dei sali volgarissimi di Arlecchino.

Il significato di questa comedia è, dunque, nobilmente e molto audace.

Per lunghi secoli la storia umana si svolse nel pregiudizio che gli uomini non fossero tutti di una pasta. Acquistata questa verità alla coscienza comune, coloro che dell'antico pregiudizio furono le vittime oppresse, si preparano a salire; mentre coloro, che quel pregiudizio sfruttarono lungamente a proprio vantaggio, finiscono per essere sopraffatti dallo scherno e dall'odio.

La nuova coscienza umana — che si distingue dall'antica perchè alle vecchie favole intorno a delegazioni divine del potere e dei beni sostituisce la naturalità dei diritti, affermata dai bisogni comuni degli uomini — si libera da ogni ingombro romanzesco, e nella visione della realtà acquista le nozioni fondamentali

di una nuova giustizia e l' intuizione della necessità di una nuova organizzazione sociale. Le preoccupazioni religiose svaniscono: le valutazioni morali delle azioni si fanno in base ai loro effetti sociali e confrontandoli con un ideale di bene non angusto quanto l'interesse di una casta, ma largo quanto tutta l'umanità. Ogni oppressione deve finire. Si livellano le classi sociali per far scomparire le sovrastanti oppressioni e le sottoposte sofferenze.

XI.

CONCLUSIONE.

Le principali conclusioni che si possono ricavare da questo studio sono le seguenti:

I. Gli intendimenti sociali dal Goldoni manifestati in alcune opere minori sono rimasti come fondamento della sua migliore produzione comica. Così, la tesi che il sentimento della natura sia fonte di vera giustizia umana, svolta nel dramma giocoso *I prodigiosi effetti della Madre Natura*, diviene il fondo di tutto il teatro goldoniano: il quale dalla rimanente produzione comica del 700, così da quella volgare detta dell'arte, come da quella fantastica del Chiari e del Gozzi, si distingue specialmente per il suo carattere schiettamente naturalistico. Così, la insufficienza di sentimenti biblici e guerreschi, dimostrata in un oratorio su *David*, è spiegata dalle successive comedie nelle quali è negata qualunque base, sì militare che religiosa, del monarcato assoluto. Così la viva rappresentazione delle leziosaggini e della corruzione dei nobili, fatta nel libretto per musica *La Contessina*, è rifatta in molte successive comedie, specialmente nelle *Femine puntigliose*. Così, infine, la coraggiosa parola di Bertoldo, nel dramma che da lui e dai suoi compagni s'intitola, è ripetuta fortemente dai popolani ribelli della comedia *Il Feudatario*.

II. Questa persistenza e continuità d'intendimenti sociali liberissimi in tutta l'opera goldoniana dimostra che essi erano veramente nell'anima e nella mente dello scrittore. In ciò, il Goldoni si distingue da tutti gli altri scrittori teatrali del 700, incerti e spesso incoerenti nelle manifestazioni del loro debole sen-

timento liberale. Al Goldoni, per continuità e precisione di dottrine sociali, si potrebbe contrapporre il Federici: il quale, nel campo delle reazioni alle nuove idee, è, come il Goldoni nel campo opposto, scrittore coraggioso e sicuro. Si distingue il Goldoni anche dal Parini e dall'Alfieri, i quali considerarono, della società del 700, il primo il decadimento morale, il secondo le condizioni politiche: le quali all'Alfieri apparvero tristissime, più che per sentimento della realtà dolorosa, per l'altezza del luogo, che era l'ideal mondo classico, dal quale egli guardava la società a lui contemporanea. Il Goldoni ebbe coscienza sociale più largamente comprensiva, epperò più serena di quelle del Parini e dell'Alfieri; nel suo schietto naturalismo, vide tutte le forme di male per le quali la società del 700 si dissolveva, e intuì le forze sociali ancora occulte ma pronte a dispiegarsi per produrre l'umano rinnovamento. Delle sue osservazioni e delle sue intuizioni animò e colorì le scene delle comedie immortali.

III. Gli intendimenti sociali del Goldoni sono manifestati nelle particolari opinioni relative alle virtù popolari, alla donna, al cicisbeo, alla nobiltà, alle istituzioni militari, alla gente di chiesa, alla sovranità assoluta. Contribuiscono a chiarire il complessivo sentimento politico-sociale del Goldoni alcune osservazioni di contenuto economico, la sua assoluta indipendenza dallo spirito accademico dei letterati del 700, il modo stesso con cui compì la riforma teatrale.

Ho così cercato di integrare, nelle risultanze della critica letteraria, la figura di Carlo Goldoni e di dimostrare che giustamente gli uomini del secolo XX onorano la memoria di lui. Il quale, nella sua opera di bellezza semplice e immortale, ha espresso, un secolo e mezzo addietro, sì larga parte dell'anima loro.

INDICE